Школа и вуз в зеркале советского и российского кинематографа

Москва, 2019

Федоров А.В., Левицкая А.А., Горбаткова О.И., Челышева И.В., Мурюкина Е.В., Михалева Г.В., Сальный Р.В., Шаханская А.Ю. Школа и вуз в зеркале советского и российского кинематографа. М.: Изд-во МОО «Информация для всех», 2019. 279 с.

Издание второе, дополненное

Тематика данного исследования представляется актуальной в силу следующих причин: кинематограф – эффективное средство влияния на аудиторию, особенно – школьную и молодежную (в силу возрастных особенностей и высокой степени медийных контактов этой части населения); в последние десятилетия отечественные школы и вузы подверглись значительным изменениям и реформам и продолжают быть в центре острых дискуссий; следовательно, анализ трансформации тематики школы и вуза в зеркале советского и российского кинематографа сегодня весьма актуален – как в культурологическом, киноведческом, так и медиаобразовательном аспектах.

Материал нашего исследования – фильмы на тему школы и вуза. В монографии дается сравнительный герменевтический анализ фильмов, касающихся данной тематики (включая: анализ стереотипов, идеологический анализ, идентификационный анализ, иконографический анализ, сюжетный анализ, анализ характеров персонажей и др.), антропологический и гендерный анализ.

Для исследователей в области киноведения, педагогики, культурологии, медиакультуры, социологии, политологии, преподавателей, аспирантов и студентов вузов гуманитарных специальностей.

Исследование выполнено за счет финансовых средств гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 17-18-01001)» в Ростовском государственном экономическом университете. Тема проекта: «Школа и вуз в зеркале советских, российских и западных аудиовизуальных медиатекстов». Руководитель проекта – профессор А.В. Федоров.

Fedorov, A.V., Levitskaya, A.A., Gorbatkova, O.I., Chelysheva, I.V., Muriukina, E.V., Mikhaleva, G.V., Salny, R.V., Shakhanskaya, A.Y. School and university in the mirror of Soviet and Russian cinema. Moscow: ICO Information for All, 2019, 279 p.

This monograph analyzed the topic of school and universities in the cinema mirror. For scholars, universities professors and students.

Рецензенты:

М.П. Целых, доктор педагогических наук,
Л.В. Усенко, доктор искусствоведения, профессор

Содержание

Введение

Избранная нами тема представляется актуальной в силу следующих причин: кинематограф (как источник аудиовизуальных медиатекстов) – эффективное средство влияния на аудиторию, особенно – школьную и молодежную (в силу возрастных особенностей и высокой степени медийных контактов этой части населения); в последние десятилетия отечественные школы и вузы подверглись значительным изменениям и реформам и продолжают быть в центре острых дискуссий; следовательно, анализ трансформации тематики школы и вуза в зеркале советского и российского кинематографа сегодня весьма актуален – как в культурологическом, киноведческом, так и медиаобразовательном аспектах.

Материал нашего исследования – фильмы на тему школы и вуза. В монографии дается сравнительный герменевтический анализ фильмов, касающихся данной тематики (включая: анализ стереотипов, идеологический анализ, идентификационный анализ, иконографический анализ, сюжетный анализ, анализ характеров персонажей и др.), антропологический и гендерный анализ.

При этом в понятии «медиатекст» мы будем использовать следующую формулировку: «определение медиатекста выходит за рамки традиционного взгляда на текст как на последовательность слов, напечатанных или написанных на бумаге. Понятие медиатекста гораздо шире: оно включает голосовые качества, музыку и звуковые эффекты, визуальные образы – иначе говоря, медиатексты фактически отражают технологии, используемые для их производства и распространения» [Bell, 1996]. Естественно, мы имеем в виду, что аудиовизуальный медиатекст (в кино, на телевидении, в Интернете) опирается, прежде всего, на перечисленные выше звукозрительные образы.

Цель исследования: путем сравнительного анализа дать целостную характеристику, раскрыть особенности, определить место, роль, значимость темы школы и вуза в зеркале советских и российских фильмов – как в культурологическом, киноведческом, антропологическом, гендерном, так и в медиаобразовательном аспектах.

Объект исследования: процесс развития темы школы и вуза в советских и российских фильмах.

Предмет исследования: трансформация основных концепций, стереотипных моделей (под моделью мы понимаем здесь обобщенное представление тех или иных явлений в графической и дескриптивной форме) темы школы и вуза в зеркале советского и российского кинематографа.

Мы будем использовать методологии герменевтического анализа медиатекстов, разработанные К. Бэзэлгэт [Бэзэлгэт, 1995], А. Силверблэтом [Silverblatt, 2001, pp. 80-81], В.Дж. Поттером [Potter, 2001; 2016] и У. Эко [Эко, 2005, с. 209] с учетом теоретических подходов О.В. Аронсона [Аронсон, 2003] и Н.А. Хренова [Хренов, 2006; 2008], а также таких ключевых понятий медиаобразования как «медийные агентства» (media agencies), «категории медиа/медиатекстов» (media/media text categories), «медийные технологии» (media technologies), «языки медиа» (media languages), «медийные репрезентации» (media representations) и «медийные аудитории» (media audiences). При этом мы полностью согласны с У. Эко в том, что «любое исследование структур произведения становится *ipso facto* разработкой неких исторических и социологических гипотез – даже если исследователь сам того не осознает или не хочет осознавать. … Если осознать эти основные принципы исследовательского метода, то тогда описание структур произведения оказывается одним из наиболее выигрышных способов выявления связей между произведением и его общественно-историческим контекстом» [Эко, 2005, с. 208].

Научная проблема, на решение которой направлено наше исследование, вытекает из противоречия между относительно подробной разработанностью аспектов школьной и вузовской тематики советской эпохи в аудиовизуальных медиатекстах 1960-х – 1980-х (прежде всего – на материале кинематографа) в трудах отечественных авторов [Баранов, 1979; Громов, 1982; Кабо, 1974; 1978; Левшина, 1978; 1989; Михайлин, 2011; Михайлин, Беляева, 2012; 2013; 2014; 2015; 2016; Парамонова, 1975; 1976; Пензин, 1973; 1986; Рабинович, 1969; Рыбак, 1980; Строева, 1962; Толстых, 1988; Усов, 1980 и др.] и недостаточным вниманием исследователей к сравнительному

анализу эволюции данной темы в отечественных аудиовизуальных медиа от советского периода до наших дней [Аркус, 2010; Жарикова, 2015; Шипулина, 2010]. Кроме того, такого рода анализ практически не связывался отечественными исследователями с аналогичным зарубежным материалом. Зарубежные ученые [Bauer, 1998; Dalton, 1999; Farber & Holm, 1994; Keroes, 1999; Trier, 2001 и др.], напротив, анализируя школьную и вузовскую тематику в аудиовизуальных медиатекстах, не пытались сравнить такого рода западные произведения с российскими.

Отметим, что труды ученых советского периода, посвященные теме школы и вуза в зеркале аудиовизуальных медиа, нередко находились под очень сильным влиянием коммунистической идеологии (это весьма характерно, например, для работ К.К. Парамоновой и Ю.М. Рабиновича), что, на наш взгляд, мешало всестороннему анализу – как культурологических, киноведческих, так и медиаобразовательных аспектов заявленной нами темы.

Что касается зарубежных ученых, то их в первую очередь интересовал политический анализ советских и постсоветских медиатекстов [Dubois, 2007; Kenez, 1992; Lawton, 2004; Shaw & Youngblood, 2010; Shlapentokh, 1993; Strada, 1989; Strada & Troper, 1997], а не анализ экранной школьно-студенческой тематики.

Разумеется, трактовка любых медиатекстов изменчива и часто подвержена колебаниям курсов политических режимов. Отсюда понятно, что в советской научной и публицистической литературе, посвященной теме темы школы и вуза в зеркале аудиовизуальных медиа [Баранов, 1979; Громов, 1982; Кабо, 1974; 1978; Парамонова, 1975; 1976; Пензин, 1973; 1986; Рабинович, 1969; 1991; Соловейчик, 1975; Строева, 1962 и др.], очень часто проявлялись коммунистически ориентированные идеологические подходы. Приведем только одну, но очень характерную цитату из книги одного из лидеров медиаобразовательного движения советского периода – Ю.М. Рабиновича (1918-1990): «Обком КПСС утвердил программу курса. В ней … учитывается состав слушателей университета – будущих пропагандистов марксистско-ленинской теории, руководителей кружков в сети политобразования. Поэтому детально рассматриваются методические проблемы. … для примера, один раздел из курса «Введение»: «Советское многонациональное искусство» – активный помощник Коммунистической партии в формировании взглядов и убеждений человека. Социалистический реализм – творческий метод советского киноискусства. В.И. Ленин о кино как о важнейшем из искусств. Постановления Коммунистической партии и Советского правительства о литературе и искусстве... Искусство СССР и социалистических стран в борьбе с буржуазным коммерческим кинематографом, стремления прогрессивных художников кино капиталистических стран к правдивому изображению действительности» [Рабинович, 1991, с. 86].

Именно с таких позиций часто анализировались в советские времена и медиатексты о школе и вузе. Так, например, профессор ВГИКа К.К. Парамонова (1916-2005), анализируя фильмы о школьниках, писала в 1970-х годах, что «художники кино обязаны своими фильмами способствовать воспитанию всесторонне развитых, культурных, стойких и бодрых, беззаветно преданных советской Родине и партии Ленина строителей коммунизма. … Вопросы морали, этики, идеал, которому должны следовать маленькие граждане нашей страны, – все это также находит свое отражение во многих фильмах» [Парамонова, 1975, с. 21].

В то же время в советский период были опубликованы и гораздо менее идеологизированные работы, в которых отдельные фильмы школьной тематики были использованы в медиаобразовательных целях [Левшина, 1989; Пензин, 1986; Рыбак, 1980; Усов, 1980 и др.].

В постсоветские годы исследователи обращали на медийные трактовки темы школы и вуза гораздо меньше внимания. Попытки осмыслить указанную тематику в новом ракурсе были сделаны, к примеру, Л.Ю. Аркус [Аркус, 2010]; В.Ю. Михайлиным и Г.А. Беляевой [Михайлин, 2011; Михайлин, Беляева, 2012; 2013; 2014; 2015; 2016]; и Н.Б. Шипулиной [Шипулина, 2010]. В работах О.А. Григорьевой (2007), Т.С. Митиной (2015), Т. Суспицыной (2002) и др. рассматривалась тема образа учителя, преподавателя в контексте визуальной антропологии и гендерных исследований.

Одна из немногих статей не только о кинематографическом, но о медийном образе педагога принадлежит А.А. Маченину (2016). Но и здесь рассматривалась не тема школы и вуза в целом, а исключительно медийная трактовка образа учителя, причем, только на современном материале

(кстати, и А.А. Маченин, и Н.Б. Шипулина и др. исследователи, на наш взгляд, справедливо отмечают, что, начиная с 1970-х – 1980-х годов, на отечественном экране ощутимо существенное понижение социального и морального статуса учителя).

Итак, стоит отметить, что отечественные исследователи – и в советское время, и в современный период – не ставили перед собой цель путем сравнительного анализа дать характеристику, раскрыть особенности, определить место, роль, значимость темы школы и вуза в зеркале советских и российских аудиовизуальных медиа (в культурологическом, киноведческом и медиаобразовательном аспектах). Что касается трудов зарубежных ученых [Dubois, 2007; Kenez, 1992; Lawton, 2004; Shaw & Youngblood, 2010; Shlapentokh, 1993; Strada, 1989; Strada & Troper, 1997 и др.], то они в своих работах, касающихся советских и российских аудиовизуальных медиатекстов, не обращались к анализу школьной и вузовской темы, хотя, разумеется, они исследовали образ школы и вуза в западных аудиовизуальных медиатекстах (в основном – на материале кино) [Ayers, 1994; Bauer, 1998; Burbach and Figgins, 1993; Considine, 1985; Dalton, 1999;. Edelman, 1990; Farber & Holm, 1994; Joseph and Burnaford, 1994; Keroes, 1999; Oliker, 1993; Schwartz, 1963; Trier, 2001 и др.].

1. Количественная и жанровая динамика кинопроизводства советских и российских фильмов, связанных тематикой школы и вуза

Исследователи (как отечественные, так и западные) до сих пор не пытались выйти на статистический аспект сравнительного анализа развития школьно-студенческой темы в зеркале аудиовизуальных медиатекстов, хотя, на наш взгляд, он весьма полезен – как в социологическом, так и в культурологическом планах. Стоит отметить, что отечественные исследователи – и в советское время, и в современный период – обращались в основном к эстетическому и идеологическому анализ игровых фильмов на тему школы и вуза, как правило, минуя киностатистику. Что касается трудов зарубежных ученых [Dubois, 2007; Kenez, 1992; Lawton, 2004; Shaw & Youngblood, 2010; Shlapentokh, 1993; Strada, 1989; Strada & Troper, 1997 и др.], то они в своих трудах, касающихся советских и российских аудиовизуальных медиатекстов, также не анализировали статистический аспект заявленной нами темы, хотя он представляется нам немаловажным.

Проследим количественную и жанровую динамику производства советских и российских фильмов, связанных с тематикой школы и вуза, с 1919 по 2018 годы (в этот период в СССР и России в целом было поставлено около 412 игровых картин на эту тему).

Для этого мы условно разделили фильмы советского периода на тему школы и вуза на следующие группы:

- фильмы периода немого кино (1919-1930) – 12 лет (10 фильмов на тему школы/вуза, т.е. около одной ленты в год);
- фильмы звукового периода кино сталинской эпохи и первых пост-сталинских лет (1931-1955) – 25 лет (41 фильм на тему школы/вуза, т.е. в среднем 1,6 лент в год);
- фильмы периода «оттепели» (1956-1968) – 13 лет (47 фильмов на тему школы/вуза, т.е. в среднем 3,6 лент в год);
- фильмы периода «стагнации» (1969-1985) – 17 лет (152 фильма на тему школы/вуза, т.е. в среднем около девяти лент в год);
- фильмы периода «перестройки» (1986-1991) – 7 лет (52 фильма на тему школы/вуза, т.е. в среднем 7,4 лент в год);
- фильмы российского периода (1992-2018) – 27 лет (110 фильмов на тему школы/вуза, т.е. в среднем 3,7 лент в год);

Разумеется, временные рамки каждого из этих периодов, по-нашему мнению, не могут быть определены абсолютно точно, так как существуют различные мнения относительно их длительности (к примеру, этапа «оттепели»).

В таблице 1 приводятся подробные цифровые данные по советским и российским фильмам, связанным с тематикой школы и вуза, по которым можно проследить пики ее востребованности в кинематографе.

Таблица 1. Число советских и российских фильмов, связанных с тематикой школы и вуза (с 1919 по 2018 годы)

Временные периоды	**Жанры фильмов о школе и вузе**							**Всего фильмов (число, %)**
	Драма (число, %)	**Комедия (число, %)**	**Мелодрама (число, %)**	**Детектив (число, %)**	**Триллер (число, %)**	**Фантастика (число, %)**	**Др. жанр**	
1919-1930	10 (100,0)	0 (0,0)	0 (0,0)	0 (0,0)	0 (0,0)	0 (0,0)	0 (0,0)	10 (2,4)
1931-1955	36 (87,8)	4 (9,8)	0 (0,0)	1 (2,4)	0 (0,0)	0 (0,0)	0 (0,0)	41 (9,9)
1956-1968	32 (68,2)	9 (19,1)	5 (10,6)	1 (2,1)	0 (0,0)	0 (0,0)	0 (0,0)	47 (11,4)
1969-1985	97 (63,8)	36 (23,7)	15 (9,9)	1 (0,7)	0 (0,0)	2 (1,3)	1 (0,6)	152 (36,9)
1986-1991	44 (84,6)	2 (3,8)	2 (3,8)	2 (3,8)	1 (1,9)	0 (0,0)	1 (1,9)	52 (12,6)
1992-2018	41 (37,3)	43 (39,1)	17 (15,4)	2 (1,8)	3 (2,7)	3 (2,7)	1 (0,9)	110 (26,7)
ИТОГО:	260 (63,1)	94 (22,8)	39 (9,5)	7 (1,7)	4 (1,0)	5 (1,2)	3 (0,7)	412 (100,0)

Если свести данные таблицы 1 в диаграммы, то они будет выглядеть следующим образом:

Диаграмма 1. Число советских и российских фильмов, связанных тематикой школы и вуза, распределенных по временным периодам и жанрам

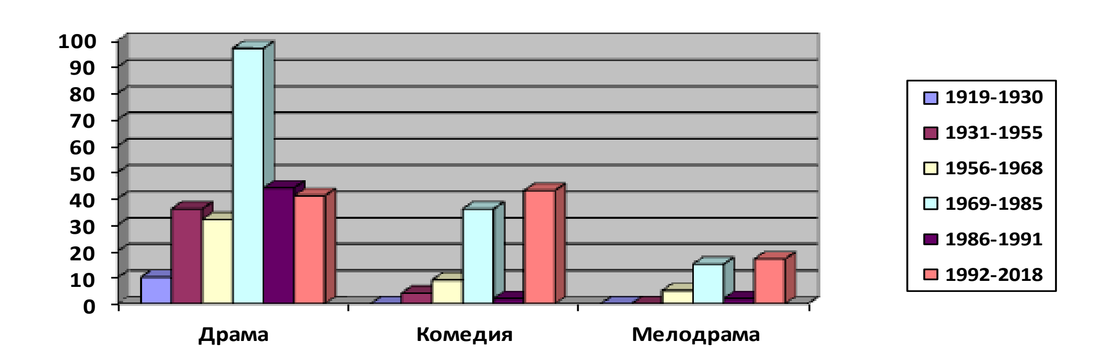
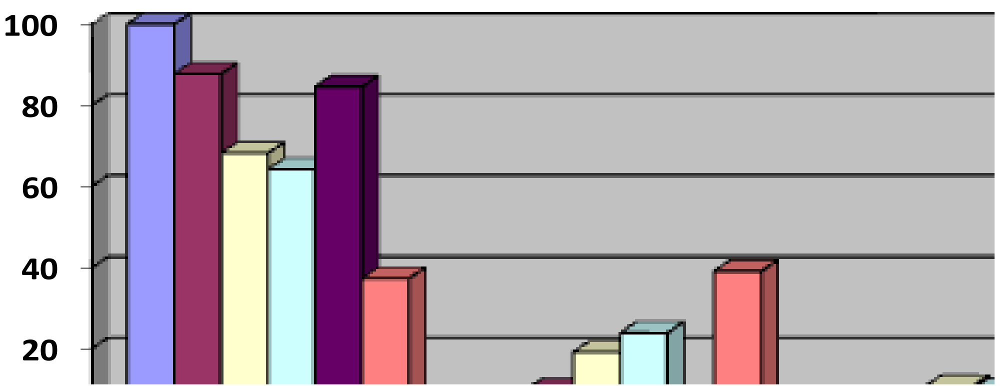


Диаграмма 2. Число советских и российских фильмов, связанных тематикой школы и вуза, распределенных по временным периодам и жанрам (в процентах)



Как по таблице 1, так и по диаграммам 1 и 2 можно видеть, что период пик интереса к школьной/вузовской теме на экране пришелся на так называемый период «застоя» (1969-1985), когда за 16 лет на экраны страны вышло 152 фильма (36,9 % от общего числа лент на эту тему). На втором месте идет российский период (1992-2018) – 110 фильмов (26,7%).

Однако по среднему ежегодному числу снятых фильмов на школьно-вузовскую тему лидируют периоды 1969-1985 (около девяти лент ежегодно) и 1986-1991 (свыше семи лент ежегодно).

Ощутимое снижение числа фильмов о школе и вузе отмечалось в 1990-х годах, и связано это было с общим уменьшением кинопроизводства в России.

Интересно также проследить, как изменялось соотношение числа игровых фильмов, связанных со школьной/вузовской тематикой, распределенных по жанрам.

Как видно из таблицы 1 и диаграммы 2, в жанровом отношении в период с 1919 по 2018 год в школьной/вузовской кинотематике доминировали: драмы – 260 (63,1%), комедии – 94 (22,8%), мелодрамы – 39 (9,5%).

Данные диаграммы 2 показывают, что драматический жанр особенно преобладал (около 90% всех фильмов о школе и вузе) в период 1919-1955 годов и во времена «перестройки», тогда как пики производства кинокомедий пришлись на российский период: 39 % всех фильмов на школьно-вузовскую тему (при этом значительная часть фильмов о вузе снята в российский период 2000-х годов и тоже в основном в жанре комедии) и период «застоя», когда такого рода ленты составляли четвертую часть.

Доминанта драмы вполне объяснима – в советские времена не только школьно-вузовские сюжеты, но кинематограф в целом был ориентирован, прежде всего, именно на драматический жанр (тогда как комедия, мелодрама, детектив и фантастика были представлены в дозированном варианте).

Сравнение данных таблицы 1 и диаграммы 2 с составленной нами фильмографией фильмов на школьно-вузовскую тему, обнаруживает, что комедий и мелодрам становилось больше именно в годы относительной общественной стабильности, в то время как драматические сюжеты доминировали в годы, когда в социуме преобладала конфронтация.

В отличие от кинематографа западных стран, даже в постсоветский период число фильмов на школьно-вузовскую тему, снятых в жанрах детектива, триллера, фантастики и фильма ужасов, не превышало трех-четырех процентов. При этом, разумеется, в советский период триллеров и фильмов ужасов на школьную тематику не было вовсе, а фантастика и детектив также находились в рамках двух-четырех процентов.

И если в советский период преобладание традиционных жанров драмы, комедии и мелодрамы в школьно-вузовской тематике во многом зависело идеологических установок (практически исключавших «буржуазные» жанры), то в постсоветские времена уже довольно трудно объяснить, почему российские продюсеры не решились на массовое освоение коммерчески довольно рентабельных на Западе жанров триллера и фильма ужасов на школьно-вузовском материале.

2. Философские, антропологические подходы к тематике школы и вуза, отраженной в аудиовизуальных медиатекстах

Философские подходы к аудиовизуальным медиатекстам тесно связаны с рассмотрением феномена медиакультуры в целом, которая, в свою очередь, выступает транслятором и важным агентом социальной среды. Еще с момента возникновения фотографии, а позже – кинематографа и телевидения, движущиеся медийные образы стали активным средством познания действительности и отражением отношения к ней: эволюция медиакультуры «предстает как сложно детерминированный процесс, предполагающий корреляцию объективных, историко-культурных и собственно художественных факторов, пересечением которых становится личность» [Гожанская, 2006]. В различные периоды развития медиакультуры аудиовизуальные медиатексты (в том числе – на тему школы и вуза) по-разному интерпретировали это отношение, что сопровождалось трансформационными процессами, происходящими в обществе в целом, так как отражение процесса обучения в медиатекстах всегда неизменно взаимосвязано с процессами, которые происходят в обществе.

Основоположником философской герменевтики считается немецкий философ Ф. Шлейермахер, который называл ее «учением об искусстве понимания» (Kunstlehre des Verstehens). Универсальность понимания для Шлейермахера исчерпывается одним-единственным законом, так называемым герменевтическим кругом: целое понимается из частей, а часть только в связи с целым. [Schleiermacher, 1995, с. 328]. Интерпретатор текста должен войти в круг, текст, объединяя и обогащая смыслы вокруг себя. При толковании учитывается триада: язык-текст-автор. При этом главную роль играет текст, собирающий все лингвистические и экстралингвистические элементы в единое целое. Шлейермахер расширил границы понимания текста за счет включения экстралингвистических факторов, в том числе ситуации возникновения текста, исторического контекста, личности автора и пр. Другими словами, тексты стали отражать интенции (намерения) автора, образ его жизни, историческую эпоху. Понять текст по Шлейермахеру означает воссоздать восприятие (Wiedererleben des Bewusstseins) исторического момента, к которому он относится.

Для другого немецкого философа Г.-Г. Гадамера герменевтика больше событие, нежели понимание. Она есть особый вид и способ, которым сохраняется и развивается культурно обусловленная взаимосвязь традиций, норм, обычаев. При этом мыслитель подчеркивает лингвистическую составляющую герменевтического события, а именно, существование языковой системы и участие в ней индивидуумов. Читая, интерпретируя и передавая традиционные тексты, мы вновь связываем свое настоящее с социокультурной традицией [цит. по: Turk, 1982]. Помимо вышеупомянутых философов, герменевтика как онтологическая теория языка была развита в работах М. Хайдеггера, Ю. Хабермаса, К.О. Апеля, П. Рикёра Э. Бетти, Х. Липпса и др.

С момента своего появления масс-медиа не перестают быть предметов научных дискуссий, связанных с проблемами отражения реальности в медиатекстах, подходах к художественным средствам, отражения времени, пространства и т.д. Философские и антропологические подходы к медийным (во многих случаях – экранным) произведениям рассматриваются в научных трудах целого ряда исследователей: Ж. Делеза, Ю. Лотмана, А. Базена, В. Беньямина, Б. Балаша, З. Кракауэра и др. Исследование аудиовизуальных медиатекстов представляет собой широкое поле научных исследований, касающихся различных аспектов их сложного функционирования. Сюда можно отнести культурологические, философские, социологические, исследования Р. Барта, В.А. Ядова, Н.Б. Кирилловой, Ж.Т. Тощенко, Н.А. Хренова, О.В. Аронсона и др. Речь идет о сложных трансформационных процессах, происходящих в культуре, когда «порывая с традицией, искусство неизбежно провоцирует теоретическую рефлексию, т.е. потребность в объяснении того, почему появляются принципиально новые формы. Именно это продиктовало необходимость союза возникающей искусствоведческой теории с философией, естественными науками, историей, эстетикой, психологией, социологией, семиотикой, герменевтикой, культурологией и т.д. Иначе говоря, как определил XX век, теория искусства вынуждена все больше превращаться в междисциплинарную науку. Искусствознание входило в экстенсивный, а не интенсивный этап развития, о чем и свидетельствовало появление новых научных стратегий, а также развертывание

междисциплинарных исследований» [Хренов, 2008, с. 9-10]. При этом эволюция мира, отраженная в аудиовизуальных медиатекстах, тесно взаимосвязана с проблемами эволюционных процессов антропологии и семиотики [Смирнов, 2009].

К основным свойствам медиакультуры, являющейся результатом «двойного мимесиса» (Г. Лукач), относится создание виртуальной реальности (опосредованное медиа восприятие мира), множество актуализированных «эстетик», смешение «высокого» и «низкого», элитарного и массового. В советские времена особая значимость придавалась нравственному пафосу на фоне чрезмерной идеологизированности и мифологичности [Еланская, 2007]. К примеру, «популярное советское кино выполняло, в том числе, и функцию моделирования повседневности, предлагало выход, готовый путь. Поэтому в конструировании обыденного «жизненного мира» продолжают немалую роль играть штампы и стереотипы, социально обусловленные и сконструированные советским кинематографом, в котором каждая эпоха вносила свои коррективы в социальный заказ на «лица экрана» [Еланская, 2007].

Сложность и противоречивость подходов к медиакультуре обусловлена тем, что она предстает как «модель художественно-символического преобразования действительности, ключевым моментом которой является применение самой действительности в качестве материала. Для работы с подобным материалом … применяет собственную стратегию – стратегию выбора и искажений, – необходимую в условиях тотального охвата мира» [Савельева, 2007], это «семантическая система, многомерная и поликодовая» [Лепихова, 2014].

Д.В. Босов выделяет целый ряд теоретических подходов, которые могут применяться в исследовании аудиовизуальных медиатекстов, среди которых:

- структурный функционализм, рассматривающий произведение как один из элементов массовой культуры, выполняющий важную социальную роль транслятора ценностей в обществе;
- социокультурный подход, характеризующий медиатексты «в контексте ценностных, символических, стилевых параметров массовой культуры и молодежных, студенческих субкультур, механизмов символического закрепления нормативных для молодежи моделей и социальных паттернов»;
- социально-критический подход, выполняющий важную функцию «легитимации существующего нормативного порядка в массовом сознании» и рассматривающий «социально-экономические аспекты его функционирования в обществе потребления»;
- с точки зрения теоретического подхода социальной идентичности раскрываются социально-психологические и социокультурные механизмы воздействия медиа на зрителей через отождествление с персонажами медиатекстов;
- визуальный подход, одной из важных характеристик которого выступает информационная функция медиакультуры;
- концепция репрезентативной культуры, позволяющий рассматривать аудиовизуальные медиатексты в качестве трансляторов и специфичного механизма «репрезентации индивидуальных образцов поведения реципиентов»;
- с точки зрения теории информационного общества аудиовизуальные медиатексты выступают важным коммуникационным каналом, и, одновременно, становится фактором социального риска;
- концепция креативного консюмеризма позволяет медиатекстам массовой культуры навязывать реципиентам образцы потребления, и через интерактивные возможности интернета предоставлять аудитории «возможность выступать в роли критиков, превращающих культурный продукт в отправную точку для дискуссии и для аргументации своей точки зрения» [Босов, 2017].

Философские подходы к аудиовизуальным медиатекстам можно представить в виде следующей схемы:

«а) конструирование и на основе диалектического принципа методологическое обоснование иерархической структуры, включающей в себя онтологию … (теоретический фундамент), творческий метод (практическое развертывание теоретических принципов), а также …гносеологию (познавательный инструментарий); б) в качестве опытного примера действенности созданной структуры системного функционирования – отбор, анализ и приведение в соответствие друг с

другом определенным образом содержательно наполненных …онтологии, …гносеологии и творческого метода, образующих частное направление философии…; в) описание и аналитическое сопоставление наиболее распространенных частных направлений философии» [Штейн, 2009, с. 60] в медиакультуре.

Можно согласиться с тем, что в отличие от всех иных подходов к изучению медиакультуры (семантическому, структурно-семиотическому, феноменологическому), «которые по большому счету являются подходами гносеологическими – познавательными, онтологический ракурс не есть собственно подход в том смысле» [Куртов, 2011], он, может быть, применим как метод познания в отношении всей медиакультуры в целом. С. Штейн представляет признаки такого рода онтологии следующим образом: «а) имеет структурно-целостный, но в то же время содержательно-вариативный характер; б) предшествует познавательным подходам; в) допускает их множество; г) посредством диалектической связи включается в их функционирование в качестве исходного концепта; д) таким же образом может быть связана непосредственно с тем или иным творческим методом; е) имея изначально обособленный характер по отношению к познавательным и творческим подходам, может выступать как стержневой элемент целостной …теории» [Штейн, 2009, с. 61].

Обзор основных подходов к анализу аудиовизуальных медиатекстов был бы неполным без обращения к проблемам визуальной антропологии, так как ее теоретические основания, «с одной стороны, оказываются теснейшим образом связаны с развитием культурной (социальной) антропологии, кинематографической теории, а с другой стороны, формируются в ходе развития магистральной линии философской антропологии и философии культуры, а также теории познания» [Трушкина, 2013]. В этой связи выделяются три основных уровня реализации визуальной антропологии: «концептуальный уровень, сфера рефлексии базовых дефиниций и принципов визуалистики. Здесь визуальное (изобразительное) должно быть определено с точки зрения онтологии человека и культуры как один из важнейших и специфических экзистенциальных параметров антропологии. На данном уровне должны быть задействованы ресурсы философии. Во-вторых, это методологический уровень, на котором должны быть определены когнитивные подходы и методы, ориентированные на релевантное постижение визуальных реалий в различных сферах «конкретной» антропологии – в этнологии, археологии, истории, социологии и т.д. В-третьих, это инструментальный уровень, на котором ставятся и решаются задачи «прикладного» характера, связанные с использованием технических средств регистрации, консервации, рубрикации и трансляции визуальных феноменов культуры. Для каждого из названных уровней должен быть характерным свой тип дискурса: теоретический, методологический, операциональный» [Аванесов, 2013, с. 72].

Рассматривая произведения медиакультуры с точки зрения антропологического подхода, нужно иметь в виду, что «в антропологическом измерении медиакультурный текст представляет собой печатный, аудиальный, аудиовизуальный продукт массовой коммуникации, который совершенствует читателя, слушателя, зрителя, пользователя в моральном, интеллектуальном, физическом плане, утверждает в общественной атмосфере высокие духовные ценности и культивирует в био-социо-психогенезе человека способность к мыслям, чувствам и поступкам в рамках конструктивного общения и поведения. В медиатексте аккумулируется практическая (жизненная) философия, которая внедряется в массовое сознание методом убеждения и направляет процесс образования и воспитания человека по вектору повышающей социализации» [Луговая, 2013, с. 10]. При всем многообразии историко-антропологических подходов к медиакультуре необходим анализ её различных сегментов, средовых характеристик.

Итак, среди основных философских подходов к аудиовизуальной медиакультуре можно выделить: семантический, структурно-семиотический, феноменологический, антропологический герменевтический подходы. Мы полагаем также, что анализ медиатекстов может базироваться на ряде ключевых понятий медиаобразования: «медийные агентства» (media agencies), «категории медиа/медиатекстов» (media/media text categories), «медийные технологии» (media technologies), «языки медиа» (media languages), «медийные репрезентации» (media representations) и «медийная аудитория» (media audiences)» [Федоров, 2013, с. 49].

С точки зрения антропологического подхода к аудиовизуальным медиатекстам на тему школы и вуза можно констатировать, например, важность воспитательного контекста, который наиболее ярко проявлялся в советский период (так называемое «коммунистическое мировоззрение» с опорой на идеологические акценты). Ещё в 1930-е годы на воспитывающее воздействие кино неоднократно указывал А.С. Макаренко, выступая со специальным радиолекторием для родителей. Об этом в разные годы писали О.А. Баранов, Е.В. Жаринов, Н.М. Зоркая, И.С. Левшина, Ю.И. Менжинская, З.С. Смелкова, С.Н. Пензин, Г.А. Поличко, Ю.Н. Усов и др.

Формирование жизненной философии, связанной с мировоззренческими, нравственными установками массового зрителя нашло отражение в отечественных и зарубежных аудиовизуальных медиатекстах разных лет.

Семантический подход к медиатекстам связан с исследованиями Р. Барта, Ю. Лотмана и др. ученых. В контексте семантического подхода к аудиовизуальным медиатекстам о школе и вузе мы можем осуществить анализ слов и действий персонажей и их интерпретацию с опорой на ключевые понятия медиаобразования. Например, при проведении семантического анализа фильмов с опорой на ключевое понятие «языки медиа» (media languages), мы можем выявить, что в подавляющем большинстве медийных произведений советского периода школьной тематики наблюдается яркое проявление идеологического контекста (об этом может свидетельствовать, к примеру, семантический анализ названий советских фильмов первой половины XX века: «Ванька – юный пионер» (1924), «Красный галстук» (1948) и др.). Семантика названия западных аудиовизуальных медиатекстов того же периода дифференцирована: если в нацисткой Германии можно обнаружить похожие тенденции («Квекс из гитлерюгенда» / *Hitlerjunge Quex,* 1933; «Взрослеющая молодежь»» / *Reifende Jugend.* Германия, 1933), то в американская медиакультура предлагала семантическую установку на гедонизм и развлечения («Юмор в колледже» / College Humor, США, 1933; «Ритм колледжа» / College Rhythm, США, 1934; «Колледж свинга» / College Swing. США, 1938; «Танцующая студентка» / Dancing Co-Ed, США, 1939).

С точки зрения социокультурного контекста осуществление семантического анализа речевой составляющей фильмов школьной и вузовской тематики с опорой на понятия «медийные репрезентации» (media representations) позволяет определить доминирующие вербальные понятия.

Семиотика также нашла свое отражение в моделях анализа аудиовизуальных медиатекстов. В числе ключевых проблем семиотического анализа выделяются следующие: «проблема минимального значащего элемента или мельчайшего означающего; … проблема роли … движения кадров, заключающаяся в том, что семиотический анализ кадра не способен дать ответ о сообщении … комплексная проблема коммуникации посредством…, связанная с тем, как исследователь отвечает на вопрос о возможности кодирования нового смысла» [Сербин, 2014, с. 210].

Семиотический подход к анализу аудиовизуальных медиатекстов школьной и вузовской тематики с опорой на ключевые медиаобразовательные понятия, позволяет выявить ряд доминирующих образов, представленных в медиатекстах разных лет. Так, например, опора на ключевые понятия «медийные технологии», «языки медиа», «медийные репрезентации» и «медийная аудитория» дает возможность представить сравнительную характеристику образов учителя (вузовского преподавателя) и учеников (студентов). К примеру, в период доминирования подхода «социалистического реализма» институт образования, нашедший свое отражение в советских медиа, часто рисует образы строгого учителя и старательных учеников, где все устремления участников образовательного процесса нацелены на достижение задач строительства нового общества, общества, где образовательные задачи тесно переплетаются с идеологическими устремлениями. Это достаточно ярко демонстрируется в «Путёвке в жизнь» (1931), «Первокласснице» (1948) и др. Например, к характерным аудиовизуальным символам и знакам фильма «Первоклассница» можно отнести спокойную, размеренную и четко выверенную речь учительницы, ее строгий внешний образ, неизменно безупречное поведение в любой жизненной ситуации. Если говорить об образе школьниц, то здесь также можно увидеть четкие акценты на строжайшую дисциплину, выполнение всех правил школьной жизни, отвечающий статусу советского школьника (начиная от строгой школьной формы, и заканчивая трепетным отношением к учебе). Аналогичные акценты свойственны и нацистским аудиовизуальным медиатекстам о

школе 1930-х – 1940-х годов («Взрослеющая молодежь»» / *Reifende Jugend,* 1933; «Выше голову, Йоханнес!» / *Kopf hoch, Johannes*. 1941; «Мальчишки» / *Jungens,* 1941).

Опираясь, на труды Ю.М. Лотмана [Лотман, 1973] в процессе семиотического анализа аудиовизуального медиатекста мы можем выявить нравственную, эстетическую, социальную составляющие путем анализа образов, знаков и символов. Например, «Куколка» (1988) повествует о драматической судьбе юной спортсменки, которая уходит из большого спорта и попадает в новую и непривычную для себя жизнь, которой живет большинство ее обычных сверстников. Основные символы, сопровождающие ее прошлую жизнь и ставшие, одновременною знаками ее несбывшихся надежд – спортивные снаряды, бесконечные повторы сложных элементов, пьедесталы почета, города и страны, медали, интервью, поездки да маленькая куколка (пожалуй, единственный яркий знак детства, оставшийся из прошлой жизни). Эти символы, несмотря на новую жизнь, продолжают преследовать бывшую спортсменку (прирожденного борца и лидера) и сталкиваются с иными – с серыми улицами родного города и такого же цвета стенами школы, одинаковыми формами одноклассников, равнодушными лицами учителей…

Феноменологический подход к аудиовизуальным медиатекстам представлен в трудах М. Мерло-Понти, З. Кракауэра, А. Базена и др. О.С. Давыдова считает, что «в рамках феноменологического подхода может быть снята оппозиция означаемого и означающего, обойдено понимание монтажа как языка или грамматики кино и в конечном итоге пересмотрено противоречие между реальным и вымышленным (или документальным и художественным). А теория фотогении, понятая и прочитанная в рамках феноменологической парадигмы, оказывается в таком случае удобным и удачным инструментом аналитики визуального материала» [Давыдова, 2015]. На примере сравнительного анализа аудиовизуальных медиатекстов разных эпох можно увидеть разные подходы к использованию выразительных средств: музыкального оформления, монтажа, крупных планов и др.

На одно из первых мест в процессе анализа аудиовизуальных медиатекстов выходит герменевтический подход, выступающий исследовательским методом, выявляющим взаимосвязь между произведением и его общественно-историческим контекстом. Согласно определению Д.А. Салынского, герменевтика как метод работы с аудиовизуальными медиатекстами, ориентирован «на работу с иррациональными данными и на тексты с избыточной семантикой. В условиях избыточного семантического поля, когда среди противоречащих друг другу значений выбор единственно верного невозможен, задачей становится считывание таких внутренних контекстов, где каждое значение найдет свое законное место» [Салынский, 2009, с. 131]. Отсюда вытекает основная цель герменевтической интерпретации, которая заключается в том, чтобы «создать систему взаимосвязи контекстов, то есть образ целостного … мира, заключенного в произведении» [Салынский, 2009, с. 132]. Герменевтический подход, обеспечивающий осуществление всех уровней анализа медиатекста, выступает интегрирующим инструментарием, обеспечивающим целостное интерпретирование [Лепихова, 2014, с. 65].

В этой связи герменевтика рассматривается как особый инструмент, предназначенный для осмысления и интерпретации произведения медиакультуры «посредством образно-аналитической рефлексии, где присутствует типизация и моделирование реалий в виде художественных концепций, образов и символов». … процесс понимания текста и ее интерпретации формируется на уровне автора (или коллектива авторов), которые ограничены рамками конкретного исторического времени и продолжается бесконечно в интерпретации реципиентов (потребителей) разных эпох с разными социокультурными контекстами» [Изади, 2015]. Создание герменевтического круга предполагает активную связь автора с медиатекстом «за счет восприятия, понимания и интерпретации текста со стороны реципиента. Модель круга, в конечном счете, формируется в следующей схеме: автор – текст – реципиент. Эта схема является наиболее традиционной и популярной. Есть вариант этой схемы: *автор – текст – реципиент – автор.* Эта замкнутая схема и связана она с ситуацией, когда речь идет о тексте, автор и реципиент которого взаимодействуют в одно и то же историческое время. У каждой из этих герменевтических кругов есть свои особенности» [Изади, 2015].

Ю.А Симаковой были выделены следующие методологические требования к

герменевтическому анализу: 1) диалогичность как необходимое условие герменевтической деятельности; 2) установка на интерпретацию как основное средство наделения смыслом текстов; 3) контекстуальность; 4) сочетание рациональных методов исследования с интуитивными; 5) необходимость динамической составляющей в герменевтических практиках, которая подразумевает, что живой организм культуры изучается и описывается с учетом его движения, становления и развития; 6) стремление к пониманию культуры (и отдельных ее феноменов) как целостности практически реализуется в герменевтическом подходе через дихотомию рациональных и интуитивных методов, с помощью которых постигается единство материального – созданных человеком событий и артефактов, и духовного – наполнение внутренней жизни человека, побудительные мотивы, способствующие реализации ее вовне в определенных формах» [Симакова, 2014].

Данные позиции близки медиаобразовательным подходам к герменевтическому анализу медиатекста, под которым понимается «исследование процесса интерпретации медиатекста, культурных, исторических факторов, влияющих на точку зрения агентства/автора и на точку зрения аудитории. Герменевтический анализ предполагает постижение медиатекста через сопоставление с культурной традицией и действительностью; проникновение в логику медиатекста; анализ медиатекста через сопоставление художественных образов в историко-культурном контексте, когда предмет анализа – система медиа и ее функционирование в обществе, взаимодействие с человеком, язык медиа и его использование» [Федоров, 2013, с. 49].

Разумеется, использование данного алгоритма возможно и на материале аудиовизуальных медиатекстов школьной и вузовской тематики. Так, например, при изучении медийных произведений, созданных на разных этапах можно представить контент-анализ исторического и культурного контекста для медиатекстов разных жанров.

Итак, на современном этапе существует многообразие философских, антропологических подходов к аудиовизуальным медиатекстам. В качестве теоретического фундамента философских подходов здесь выступает онтология повествования, универсальный метод познания в отношении медиакультуры в целом; исследуются исторические, антропологические, искусствоведческие, семиотические, семантические, архитипические, интертекстуальные, социальные и другие аспекты. Среди основных философских подходов к аудиовизуальным медиатекстам выделяются: семантический, структурно-семиотический, феноменологический, герменевтический подходы.

Осуществление различных подходов к исследованию аудиовизуальных медиатекстов по тематике школы и вуза обуславливает многообразие методик и технологий анализа произведений, связанных с процессами, происходящими в обществе в целом, с идеологическими и ценностными представлениями.

3. Гендерные подходы к тематике школы и вуза, отраженной в аудиовизуальных медиатекстах

В качестве метода исследования аудиовизуальных медиатекстов используется также качественный гендерный анализ, в ходе которого рассматриваются роли, нормы, ценности, черты характера, предписываемые обществом женщинам и мужчинам, занятым в сфере образования, через системы социализации (включая медиа), разделения труда, культурные ценности и символы, в том числе установки, стереотипы и предрассудки в отношении педагогов-мужчин и женщин. Исследователи подчеркивают актуальность и важность применения гендерной методологии для исследования трансформационных процессов, которые непосредственно затрагивают отношения мужчин и женщин в обществе, поскольку «они дают возможность проанализировать составляющую социальных трансформаций, связанную с изменением культурных норм и отношений мужчин и женщин, которая происходит на всех уровнях общественной системы, оказывая глубокое влияние на ход трансформационного процесса и формирование его ведущих тенденций. Тем самым расширяются возможности понимания и объяснения социальных трансформаций, обогащается теоретический и методологический потенциал российской социально-гуманитарной науки и использование ее результатов» [Здравомыслова, 2008, с. 5]. Гендерный подход применяется не столько в качестве специфического исследовательского метода, сколько «стратегии, комплекса приемов и процедур, используемых … с целью изучения принципов организации жизни и деятельности людей» [Латина, 2011, с. 10].

Масс-медиа – один из основных факторов, влияющих на становление личности человека, понимание сущности многих явлений жизни. Так, М.Н. Володина [Язык…, 2008] утверждает, что картина мира современного человека представляет собой следующую пропорцию: 10% знаний опираются на собственный опыт личности и 90% всего, что мы знаем, приходится на медийные источники (телевидение, Интернет, кинематограф – игровой и документальный, радио, фотографии и пр.).

Позиционирование гендерных образов в медиатекстах напрямую взаимосвязано с формированием системы ценностей – как социума, так и личностных смыслов отдельного индивидуума, трансформации эталонных качеств, присущих женщине или мужчине, «процесс становления личностной идентичности всегда взаимосвязан со становлением идентичности гендерной» [Курилович, 2010, с. 57], поэтому актуальность приобретает интеграция факторов, способов, механизмов, обеспечивающих деятельность гендерных технологий.

Гендерные стереотипы формируются и усваиваются человеком в процессе влияния (опосредованного или непосредственного) на него разных агентов, институтов социализации. Уточняя роль каждого из данных понятий, обратимся к исследованиям С.А. Беличевой, в которых она подчеркивает, что «если социально-психологическое воздействие общества на личность происходит через средства массовой коммуникации, печать, радио, телевидение, искусство, литературу, то мы говорим об агентах социализации. Если же воздействие происходит на уровне непосредственного ближайшего окружения индивида, то мы говорим об институтах социализации» [Беличева, 1999, с. 74]. Таким образом, очевидно, что масс-медиа относятся к агентам социализации. Последние воздействуют на личность при помощи гендерных технологий, создающих образы «гендерных стереотипов, и через показ, научение, повторение, контроль добиваются их усвоения в процессе социализации личности» [Курилович, 2010, с. 57].

Понимание значения словосочетаний «быть женщиной» или «быть мужчиной» не было статичным в разные исторические периоды, имело различное семантическое значение у рас, этносов, социальных групп. Таким образом, «если проследить развитие представлений философских школ о женственности, мужественности от античности до современных дней, то мы увидим, что философы античности и средневековья рассматривали женщину как отклонение от мужчины, от природы, а философы XIX-XX веков уже пытаются научно осмыслить, на основании чего можно делать такие выводы (З. Фрейд); провозглашается необходимость женского равноправия (Дж. Стюарт Милль, К. Маркс, Ф. Энгельс); появляется идея гармоничного взаимодополнения мужского и женского начала (русские философы Серебряного века)» [Малахова,

2013, с. 66].

В России после 1917 века произошло межгендерное сближение, что отразилось в образах мужчин и женщин в медиатекстах. Сокращение гендерного разрыва проявилось в активном освоении обоими полами определенных профессий, которые ранее были приоритетом только мужчин или женщин, трансформации ролей в семье (распределение семейных обязанностей), взглядов и ожиданий по отношению к образованию и работе.

Сегодня всё чаще звучит мысль о «гендерном равенстве, о том, что человек – это единое, телесно-духовное и социальное существо и, несмотря на биологические различия в структуре и химических устройствах мозга, разной физиологии, разных познавательных возможностях (память, внимание), между мужчинами и женщинами гораздо больше сходства, чем различий. И для того, чтобы люди могли жить счастливо, согласно своим желаниям, им необходимо проявлять такие качества, как любовь, нежность, забота, сострадание, компетентность, честолюбие, привязанность, самоуверенность независимо от того, мужчина это или женщина» [Киммел, 2006, с. 464].

Не подвергается сомнению, что масс-медиа (во всем их разнообразии) сегодня формируют культурные и социально-психологические стандарты социума, оказывают влияние на все сферы общественного менталитета, выступают в роли основного фактора приобщения личности к окружающему миру. При этом медиатексты выступают для своей аудитории в качестве основного транслятора гендерных стереотипов. Н.Б. Малахова отмечает различные приемы, с помощью которых происходит это воздействие: «навязывание устаревших представлений о женском и мужском предназначении; трансляция искаженного образа современных женщин и мужчин. Но гендерные стереотипы как социально и культурно обусловленные мнения и оценки меняются со временем. Во многих странах, где идеи гендерного равенства получают общественную и государственную поддержку, СМИ разрабатывают новые нормы подачи информации о мужчинах и женщинах» [Малахова, 2013, с. 67].

Представление о реальности складывается как на уровне индивида, так и на уровне социума, коллектива. Масс-медиа сегодня стали основными производителями и трансляторами символов коллективных представлений о чем-либо, «считывание» которых обеспечивает эффективную коммуникацию личности в социуме, а символ используется в медиатекстах как основной инструмент познания и отражения. Так, Э. Кассирер утверждает, что именно символ выступает «инструментом познания и конструирования действительности» [Кассирер, 1988, с. 29]. То есть особая роль символа обусловлена спецификой процесса познания, способностью человека к абстрактному мышлению.

Н.Б. Малахова отдельное значение отводит моде, обладающей большим количеством знаков и символов, как важному компоненту гендерной технологии. С помощью моды зритель отождествляет героев с определенной социальной группой, считывает ее образцы поведения. Также мода – помогает определить половую принадлежность персонажей, «через изменения в моде можно попытаться проследить, что происходит в межполовых отношениях, с какими противоречиями сталкивается здесь общество и каков доминирующий вектор социогендерного развития. Например, в моде известен такой стиль «унисекс». Этот стиль появился в результате изменения мужской и женской роли в обществе. Главная черта этого стиля – это полное отсутствие признаков, указывающих на половую принадлежность их владельца)» [Малахова, 2013, с. 69].

В современной науке социокультурные явления и процессы широко исследуются с позиции гендера. Развитие гендерных исследований рассматривается в качестве «условия демократизации и гуманизации как общества, так и института науки» [Латина, 2011, с. 3]. Зарубежные исследователи, в том числе А. Бликхойзер и Х. фон Барген, рассматривают гендер как важный критерий в решении экономических, производственных, социальных, общественных и политических проблем, в развитии общества в целом и отдельного индивидуума; как структурную категорию, которая позволяет дифференцировать общество в соответствии с возрастом, этническим происхождением, религией, сексуальной ориентацией и образом жизни, физическими способностями и их ограничением, социальным статусом, ценностными ориентациями, уровнем образования, отношением к институту семьи и брака и пр. Во избежание дискриминации в обществе и привилегированного положения определенных групп и индивидуумов подчеркивается

необходимость учета гендерного разнообразия [Blickhäuser, Bargen, 2015, p. 11-15].

Через призму проблем гендера анализировались: образы феминности и маскулинности в кино и сериалах [Спутницкая, 2016] и советских фильмах периода «оттепели» [Мищенко, 2012], конструкции маскулинности мужчин – работников средней школы [Суспицына, 2002]; образ роковой женщины в американских фильмах-нуар и представления о сексуальности, распределении гендерных ролей, устройстве семьи, характерные для эпохи 1940-х и начала 1950-х годов [Новикова, 2015]; образы в мультфильмах компании Дисней, как фактор влияния на формирование поведения и усвоение гендерной культуры у детей и подростков [Таланова, Шакирова, 2014] и др.

Например, в качестве основного сюжетного мотива в кинематографе постреволюционной России был путь женщины от старой жизни к новой, ее трансформацию из жертвы традиционного уклада в героиню нового времени. О.О. Хлопонина, анализируя расстановку основных женских типов в 1920-е годы, описывает следующую картину: «Героический тип является основным в кинолентах, призванных отобразить изменения жизни, новый быт и визуализировать достижения и идеи новой власти, тогда как материнский тип не востребован как самоценность, а призван иллюстрировать разницу между положением женщины до и после революции… Акцент делается на амбивалентности жертвы и героини… каждая женщина проходит свой путь, и ее трансформация происходит хоть и с помощью каких-либо представителей нового коллектива, но все же связана с индивидуальной работой над собой» [Хлопонина, 2017, с. 142-144]. В результате анализа кинематографической репрезентации женских типов в 1930-х годах автор пришла к выводу о том, что героический тип женщины постепенно смягчился и интеллектуализировался. Маркерами новой женственности стали оптимизм, аккуратность, веселый характер, которые непременно сопровождались трудовым энтузиазмом, силой, здоровьем и неразрывной связью с коллективом [Хлопонина, 2012, с. 148].

Если в послевоенные годы в советских аудиовизуальных медиатекстах эпически отображались роли героинь труда, науки, спорта, искусства, то в начале 1960-х был совершен переход к изображению индивидуальных конкретных, но совершенно обычных женщин, милых симпатичных девушек. В период «оттепели», как отмечала Т.А. Мищенко, особой социокультурной средой, детерминирующей частное пространство, была семья. Интерес к личности женщины в советских медиа сменил типичные образы миловидных веселых женщин образами женщин, обладающими яркой фактурой, оригинальностью, сложным духовным миром [Мищенко, 2012, с. 136].

Условно разделим фильмы советского и постсоветского кинематографа на тему школы и вуза следующим образом: фильмы послереволюционного периода (1919-1931); фильмы сталинской эпохи и первых пост-сталинских лет (1932-1955); фильмы периода "оттепели" (1956-1968); фильмы периода "стагнации" (1969-1984); фильмы периода "перестройки" (1985-1991); фильмы российского периода (1992-2018).

В ходе анализа кинематографические образы мужчин и женщин-педагогов рассматривалось нами по следующим критериям:

- основная проблема, в решении которой, задействован учитель как персонаж медиатекста в определенный исторический период;
- социальный статус учителя (положение в обществе в целом, среди коллег, среди учащихся);
- классовая принадлежность;
- равноправие мужчин и женщин;
- возраст, внешний вид, черты характера и поведение учителя;
- уровень материального благополучия учителя;
- жизненные приоритеты (отношение к семье, работе, детям);
- правила частной жизни.

Из советских фильмов немого периода сохранились немногие фильмы, связанные с педагогической тематикой. Материалом нашего анализа послужили «Путевка в жизнь» (1931) режиссера Н. Экка и драма «Одна» (1931) режиссеров Л. Трауберга и Г. Козинцева**.** Первый фильм демонстрирует вариант решения проблемы беспризорности, второй – неграмотности населения особенно в отдаленных сельских районах страны.

В фильме «Путевка в жизнь» ставка делается на мужской образ, в то время как женский практически не представлен. Ни один из женских персонажей даже второго плана не имеет имени. Персонажей первого плана нет вовсе. Главный герой фильма – организатор коммуны Сергеев Николай Иванович в военной форме (шинель, шапка-кубанка). Его и учителем в традиционном смысле не назовешь, поскольку он не учит грамоте, а учит жить результатами своего труда. Его цель – «переплавить беспризорников в рабочих стройки мировой». Пользуется авторитетом среди ребят, он выстраивает с ними отношения по принципу доверия, дает возможность принимать решения самостоятельно, осознанно. Вроде бы ведет себя с ними на равных – ест за одним столом, однако, в кадре он визуально на голову выше ребят-подопечных, что снимает все вопросы о его статусе. В коммуне – одни мальчишки. На вопрос – как решался вопрос с девочками-беспризорницами – ответа в фильме нет, что и понятно: железную дорогу строить, паровоз водить – удел мужчин. Единственный женский персонаж – девочка-беспризорница с ярким вызывающим макияжем и набором типичных проблем со здоровьем детей с улицы, определяет свой статус как «гулящая».

В советское время половые различия между мужчинами и женщинами согласно идеологии государства унифицировались, что проявлялось как на уровне вербального, так и невербального общения. «Считаете ли Вы, товарищ, что таких ребят надо изолировать?», – обращается член комиссии по беспризорникам мужчина к коллеге женщине. Выражая одобрение, мужчина с силой хлопает свою коллегу по спине, которая в ответ расплывается в улыбке. По товарищески, сухим мужским рукопожатием, прощаются в драме «Одна» влюбленные молодые люди.

В драме «Одна» главный персонаж – девушка, выпускница педагогического техникума, мечтающая о муже и доме с красивой мебелью, попадает по распределению из Ленинграда в далекую алтайскую деревню. Согласно идеологии молодой страны советов «любители комфорта – враги советской власти не нужны на местах». Идея фильма – показать, как профессия делает из незрелой молодой девушки, склонной к мещанству, самоотверженного педагога, геройски защищающего идеалы советской власти в борьбе с кулаками. Учительница в фильме – не женщина, не мать, а в первую очередь строитель советского социалистического будущего, новой «хорошей жизни». Герои фильма живут не настоящим, а будущим: красной нитью через весь фильм проходит мысль – «И какая хорошая будет жизнь!».

Одним из показателей хорошей жизни сталинской эпохи было введение всеобщего среднего образования на селе, что стало одной из главных директив третьего пятилетнего плана на 1938–1942 годы. Основные ожидания в отношении поведения мужчин и женщин-учителей этого периода рассмотрим на примере кинофильмов «Учитель» (1939) режиссера С.А. Герасимова и «Сельская учительница» (1947) М. Донского. В обоих фильмах главные положительные герои – учителя. Учитель по призванию Степан Иванович Лаутин – спокойный, уравновешенный, скромный, сознательно возвращается из столицы в родную деревню, чтобы работать в школе, но сталкивается с непониманием односельчан: «Которому здоровье не позволяет по хозяйству, или способности той нет, можно и учительствовать податься» – говорит дед Семен в ответ на сообщение о намерении Лаутина остаться. Согласно стереотипным представлениям сельских жителей, мужчина на селе – это труженик, а не мыслитель. Изменившийся благодаря Советской власти статус сельской женщины представляется на примере персонажа второго плана – Степаниды, «темной», малограмотной женщины, которую авторы фильма демонстрируют как некий пережиток прошлого и акцентируют внимание на смене ее мировоззрения. Степанида присоединяется к женской орденоносной бригаде, которая в Петров день, когда верующим запрещено работать, закладывает здание школы. Учитель Лаутин среди детей и молодежи пользуется авторитетом. Однако ему поначалу приходится доказывать свою состоятельность односельчанам зрелого возраста и, в первую очередь, собственному отцу, который не оценил искреннее желание «сгодиться там, где родился». Возвращение сына домой из столицы он воспринял как неудачу, провал и стыдился этого.

Главная героиня «Сельской учительницы» (1947) – выпускница института благородных девиц Варвара Васильевна едет учительствовать из столицы в далекую сибирскую деревню. В фильме учительница женственная, утонченная (на контрасте с деревенскими бабами «городская, валенок не носит»), очень искренняя, внешне мягкая, но с характером, принципиальная (на уроке

идеальная дисциплина). Однако ничто человеческое ей не чуждо. Она тот же *товарищ*, только *женского пола*. Она любящая, заботливая, верная, терпеливая, ласковая жена. Не уйди из жизни ее муж комиссар Мартынов, она, наверняка, стала бы замечательной матерью. Материнскую заботу она проявляет о своих учениках. Одно из них она как сына провожает его на рабфак, затем на фронт и встречает с фронта. Для нее жить – значит служить Родине, но не с ружьем в руках, а воспитывая и обучая детей.

Идеологическая составляющая фильма присутствует в сцене, когда Мартынов (красный комиссар из дворян) говорит ей: «Вы будете любимым солдатом Ленина». Слова любимый и солдат, на наш взгляд, плохо сочетаются, но акцентируют тот факт, что при желании стать солдатом пол в расчет не принимается.

Идеалистка Варвара Васильевна еще до 2017 года верила, что «придет такое время», когда крестьянский сын будет учиться наравне с детьми из привилегированного сословия (ср. с фразой «наступит новая хорошая жизнь» из фильма «Одна»), но, в отличие от «Одной», это время в данном фильме наступает.

В «Учителе» и «Сельской учительнице» помимо процесса становления педагога демонстрируется результат его работы – карьерный рост как признание заслуг перед обществом. Так, сельская учительница награждается Орденом Ленина и находит свое продолжение в учениках – Дуне Остроговой, которая становится учителем школьниц, мечтающих стать педагогами как Варвара Васильевна. Степан Иванович Лаутин проходит путь от учителя до директора школы, а затем и кандидата в депутаты Верховного Совета.

Смерть И.В. Сталина (март 1953) повлекла за собой перемены в жизни общества, наиболее существенные из которых приходятся на период «оттепели» после разоблачения Н.С. Хрущевым «культа личности» Сталина на XX съезде КПСС в 1956 году. В рамках периода «оттепели» проанализируем тематику школы на примере фильмов «Весна на Заречной улице» (1956) режиссеров Ф. Миронера и М. Хуциева и «Доживем до понедельника» (1968) С. Ростоцкого. В отличие от ранее рассмотренных, эти фильмы в первую очередь о человеческих отношениях и лишь затем – о людях определенной профессии, трансляторов определенной идеологии.

Главный женский персонаж в «Весне на Заречной улице» – Татьяна Сергеевна Левченко, выпускница пединститута, интеллектуалка (заслушивается произведениями Рахманинова, на столике в съемной комнате портрет Блока и стопки книг), преподает русский язык и литературу в школе рабочей молодежи. Подчеркнуто неприступна, на уроке придерживается авторитарного стиля поведения, сохраняет дистанцию с учениками, которые подчас старше ее по возрасту.

В «Весне на Заречной улице» отражены и внутренние переживания главной героини по поводу статуса педагога, не позволяющего думать об учениках как представителях противоположного пола (Татьяна Сергеевна педалировано строга с влюбленным в нее сталеваром), и в тоже время авторы картины рисуют образ женщины, способной любить и быть любимой.

Этот женский образ во многом перекликается с образом главного героя «Доживем до понедельника» Ильи Сергеевича Мельникова – учителя истории, в свое время не захотевшего (по причинам, не акцентированным в фильме, но о них вполне можно догадаться) защищать диссертацию. Дома он играет на фортепьяно «Одинокого странника» Грига, на работе принципиален, нетерпим (делает резкое замечания коллеге, допускающей ошибки в речи), подчас даже заносчив; с ребятами строг, пользуется среди учащихся и коллег авторитетом; живет с мамой, но и дома, словно рак-отшельник, лишь изредка «выползает из раковины». Между тем, за внешней строгостью и иронией Мельников пытается скрыть остро переживаемый внутренний конфликт…

Можно согласиться с тем, что «в зависимости от эпохи «Доживем до понедельника» меняется. В конце 1960-х он казался смелым, в 1990-е, переполненные свободой, его считали слишком осторожным, интеллигентски «эзоповым». Он был то слишком лиричным, то насквозь социальным. Сегодня он выглядит почти бунтарским. Все эти разговоры о переписывании диссертаций, о меняющихся экспонатах, о том, кто поэт второго ряда, а кто — первого, о тех, кто хочет вернуть времена доносов, — невозможно представить, как этот фильм мог выйти в 1968 году, как о нем могли писать, что это всего лишь история о «проблемах воспитания». Хотя все правильно. О проблемах воспитания. О том, что счастье – это когда тебя понимают»

[Рождественская, 2018].

В фильме С. Ростоцкого отчетливы приметы эпохи оттепели, когда стало можно писать и о счастье, простом житейском чувстве: «А нам она таких тем не давала, мы все больше про типичных представителей писали» – сетует молодая учительница английского языка относительно темы сочинения, на которую пишут старшеклассники сочинение на уроке литературы. В советской школе тему семьи и материнства не было принято обсуждать.

Учитель русского языка и литературы Светлана Михайловна – ханжа. По её мнению, школьникам не нужно размышлять о простом житейском женском счастье, а мечтать о том, чтобы «быть мамой двух мальчиков и двух девочек» (об этом пишет в сочинении 16-летняя школьница) – «стыдно». Светлана Михайловна категорически осуждает этот «душевный стриптиз» своей ученицы. Хотя в разговоре с коллегой Светлана Михайловна горько признается, что очень уж не хватает счастья, простого, женского, с ребеночком, «у учителей это проблема».

Как отмечает Д. Быков, фильм С. Ростоцкого «о том, что мы дожили до понедельника, что после советского воскресенья, после советской оттепели настал печальный, хмурый понедельник» [Быков, 2015] – период так называемой стагнации.

С другой стороны, тяжелевший душевный кризис, захвативший учителя из шведской черно-белой драмы «Эне, бене, рес» (Ole dole doff), снятой в том же 1968 году, ничего общего с крушением социалистической оттепели и грядущим «застоем», разумеется, не имеет, однако, «заветная мечта об «участии в создании мира», некогда преисполнявшая начинающего педагога энтузиазмом и понуждавшая его относиться к профессии как к миссии, давно осталась в прошлом; один лишь страх, инстинктивный, разъедающий и растлевающий душу, почти животный … надежды пусты: в мире войн, напалма и торжествующего инфантилизма правят хохот и гогот, издевка и травля – и тупая, грубая косность человеческого сырья, рассевшегося за партами. «Да вы даже не люди», – уже почти спокойно, уже почти без удивления говорит учитель ученикам» [Гусев, 2018], а в финале почти не сопротивляется, когда они спонтанно решают утопить его в море…

Но вернемся в советский кинематограф. В вышедшей спустя несколько лет после фильма С. Ростоцкого «застойной» комедии А. Коренева «Большая перемена» (1972) черты быковского «хмурого понедельника» практически не видны. Главный герой «Большой перемены» – Нестор Петрович Северов – заносчивый, высокомерный молодой человек, «без пяти минут доктор наук», готовится в аспирантуру. «Я за Вами наблюдал и решил, что Вы меня достойны», – обращается Северов к понравившейся девушке. Низвергнувшись с воздвигнутого самому себе пьедестала (не пройдя по конкурсу в аспирантуру), он отправляется работать в школу рабочей молодежи как в добровольную ссылку, при этом четко осознавая, «педагогика – мое призвание». Внешне несуразный «маленький какой-то, невзрачный» на первом же уроке он снимает маску «суперинтеллектуальной маскулинности», за которой оказывается грустный, несчастно влюбленный юноша. Педагогический коллектив в школе исключительно женский. Среди героинь второго плана – учительница русского языка и литературы Светлана Афанасьевна, привлекательная блондинка, с детским выражением лица, вынужденная скрывать свое счастливое замужество с ровесником-учеником, как бы, уже на новом временном витке и в комедийном жанре, подтверждая советский медийный стереотип 1930-х – 1940-х, что учительница – это женщина вне брака, для которой школа – дом, ученики – семья.

Однако потребность учительницы реализовать себя гендерно – быть матерью, заботится о ребенке – в советском кино 1970-х просматривается довольно четко. Так, героиня фильма «Чужие письма» (1975) Вера Ивановна, осознавая, что и она сама, и ее возлюбленный «какие-то непарные люди», а значит, надежды на создание семьи нет, берет к себе в дом Зину – девочку-школьницу, растущую без семьи. Вера Ивановна переживает роман с мужчиной, часть переживаний, изложенных в личной переписке, попадает в руки Зины, ершистой, подчас жестокой, которой просто не кому было объяснить, что читать чужие письма плохо. К своей благодетельнице школьница относится снисходительно («Живет в другом измерении, а жизни совсем не знает», – так говорит о ней Зина).

Тема «что такое хорошо, и что такое плохо» находит продолжение и в фильме Д. Асановой

«Ключ без права передачи» (1976), рисующей образ учителя-новатора и связанные с нестандартным подходом к системе воспитания и обучения трудности. Молодая учительница литературы Марина Максимовна, талантливый педагог, поощряющий желание школьников размышлять на острые темы, высказывать и отстаивать свое мнение, пользующийся уважением и авторитетом среди школьников, попадает в этически щепетильную ситуацию… Любопытно, что, как и у Веры Ивановны из «Чужих писем», у Марины Максимовны нет мужа, таким образом, ее гендерная роль снова укладывается в медийный стереотип «одинокой учительницы», посвятившей всю себя работе…

В. Михайлин и Г. Беляева полагают, что в фильмах, подобных «Ключу без права передачи» «конструируется альтернативная социальность, наделенная всеми возможными позитивными коннотациями и противопоставленная взрослому миру: дети превращаются в последний оплот «настоящего», незамутненного социального опыта, и для того, чтобы взрослые оставались людьми, им следовало бы учиться у детей. … Впрочем, альтернатива эта при ближайшем рассмотрении оказывается достаточно специфической. Она, как в фильмах Динары Асановой, конструируется строго на основе «стайной» модели, причем все неудобные аспекты стайной социальности (ситуативный характер действующих правил и ценностей, высокая конкурентность и агрессивность, жесткая ступенчатая иерархия, демонстративность поведения, неприемлемость закрытых интимных контекстов) старательно выносятся за скобки, а все позитивные (взаимовыручка, взаимная прозрачность, пренебрежение личными интересами в пользу общих) выводятся на первый план. Фактически тот скрытый учебный план, который предполагался в исходном варианте школьного кино, просто замещается «мифом о дружбе», который в 1970-е резко поменял смысловое наполнение по сравнению с «оттепельными» временами: отныне дружба обитает прежде всего в зонах, закрытых для дискредитированной широкой социальности. Еще одной особенностью асановских фильмов является то, что во главе этой стаи неизменно стоит взрослый, который задает правильную модель взросления, пусть даже и не совпадающую с мейнстримом. Он же является носителем системы вмененных моральных ценностей, чем, с одной стороны, внушает зрителю доверие к самой идее «правильной стаи», а с другой, предоставляет тому же зрителю дополнительную точку эмпатии, позволяя занять выигрышную позицию морального наблюдателя» [Михайлин, Беляева, 2018, с. 102].

В период «перестройки» тематика школы и вуза поднималась преимущественно в драматических картинах («Забавы молодых», 1987; «Куколка», 1988; «Соблазн», 1987 и др.). Сюжетная драма часто выстраивалась в борьбе противоположностей: учителя и ученика. На одну чашу весов помещались честность, интеллигентность и абсолютная социальная незащищенность учителя (вне зависимости от пола), а на другую – подростковые цинизм, наглость, безнаказанность, непризнание авторитетов. Так в «Забавах молодых» (1987) Антон Михайлович Горшков, пожилой, одинокий, внешне неухоженный, принципиальный, подчас грубый учитель физкультуры по прозвищу «горшок» вынужден противостоять компании учащихся техникума, решивших скомпрометировать «зарвавшегося» (поставившего двойки) педагога. Ситуация, задуманная как игра, вышла из-под контроля и закончилась избиением учителя, вынужденного уехать из города, и полной безнаказанностью подростков. Жертвами учащихся педагоги были и в других «перестроечных» фильмах («Дорогая Елена Сергеевна», 1988; «Хомо новус», 1990). При этом можно заметить четкую гендерную окраску педагога как жертвы: в большей степени объектами жестокости школьников становились учителя женского пола.

В фильме «Куколка» (1988) учительница математики Елена Михайловна (красивая, очень женственная, особенно в контрасте с другими учителями, например, завучем – дородной, грузной женщиной в безликом коричневом костюме) вступает в противоборство с пришедшей из большого спорта Таней Серебряковой, циничной, подчас жестокой и глубоко несчастной девочкой-подростком. Ученики 9-«б» любят свою классную руководительницу, однако, не признают за ней абсолютного авторитета. Причина тому – её либеральный подход педагога к ученикам (эта либеральность позволяет ей даже позволить себе роман с одним из своих учеников-старшеклассников). В соответствии с идеологической установкой периода перестройки на демократию Елена Михайловна выносит на голосование вопрос о своем классном руководстве.

Примечательным фактом, свидетельствующим о расширении границ дозволенного в школьной среде, служит сама ситуация обсуждения школьниками в присутствии учительницы того, достойна ли она быть классным руководителем.

И снова, как и в «Чужих письмах», «Ключе…» и «Дорогой Елене Сергеевне», учительница из «Куколки» – одинокая женщина, лишенная мужской поддержки.

Тема школы широко и разнопланово представлена в игровых фильмах российского периода. В драме «Все умрут, а я останусь» (2008) школа с ее порядками похожа на тюрьму: учительница обыскивает школьников на входе в здание перед дискотекой и т.п. А гендерные роли старшеклассниц сводятся к активным поискам сексуального объекта и агрессивному завоеванию своего места под солнцем, включая физическое насилие.

В картине «Ночь светла» (2004) представлен женский образ директора школы-интерната для слепоглухонемых – это холодноватая, суховатая, иногда жёсткая учительница, страдающая (как и многие персонажи фильмов советского периода) от одиночества и затаённой боли. В работе она безупречна, в жизни способна к «жертвенной любви». Внешне почти не проявляющая своих чувств, она умеет быть и страстной, и «стервозной» [Матизен, 2004].

В драме А. Петрухина «Училка» (2015) представлены исключительно женские персонажи: директор школы Агнесса Андреевна Веверова, молодая, красивая, элегантная женщина, настольная книга которой – калькулятор; ее секретарь Лия Павловна, пожилая, безвкусно одетая женщина, которой делает замечание директор («Разве можно так одеваться, на вас все-таки дети смотрят»), и главная героиня фильма Алла Николаевна, историк с сорокалетним стажем, сдержанная, интеллигентная, немолодая дама, типичный «синий чулок». Доведенная до безумия хамством, цинизмом и равнодушием учеников, Алла Николаевна пытается с пистолетом в руках решить свою основную педагогическую задачу: «направить учеников 11-го класса на путь истины и разума, чтобы они не позорили свою страну и себя». Так в который уже раз на экране возникает образ одинокой, лишенной теплого семейного очага женщины-педагога, которая, правда, в отличие от своих «перестроечных» коллег, способна постоять за себя…

В мелодраме «Сельский учитель» (2009) интересен образ директриссы-функционера. Агриппина Борисовна Сидоренко привлекательная, хорошо обеспеченная женщина, консервативный, циничный руководитель с формальным подходом к работе, предпочитающая избавиться от проблемы, чем решать ее, вынуждена считаться с молодым учителем истории Тихоновым – идеалистом, который верит в чудо педагогического искусства и «готов бороться за ребят и их душу». Не вписавшись в систему столичного элитного лицея, внешне привлекательный интеллектуал с неустроенной личной жизнью, Лев Сергеевич Тихонов перебирается в глухую деревню с романтичным названием Раздолье, чтобы иметь возможность преподавать историю по-новому, включать школьников в интерактивный процесс обучения. Это один из немногих за последние годы российского кинематографа позитивных образов педагогов-мужчин.

Положительный мужской образ педагога-новатора актуален и для современного документального кино. Так, в фильме «Ищу учителя» (2012) представлены уникальные авторские школы 1980-х, успешно практикующие по сей день: «Класс-центр» С. Казарновского, школы Е. Ямбурга и отца Петра (Василенко), лицей «Текос» М. Щетинина, школа-лаборатория В. Гармаша, школа В. Шаталова. Руководители этих образовательных учреждений – педагоги-мужчины, как правило, с большим стажем работы, имеющие ученую степень, гуманисты и энтузиасты своего дела «изменяющие мир».

Судя по документальному фильму «Урок на всю жизнь» (2016), снятому по заказу Министерства образования и науки России, современный успешный учитель должен быть активным, увлеченным, не только учить, но и учиться – «впитывать от учеников то, чем они живут», любить детей и свою профессию. Именно таким представлен один из главных героев фильма лауреат конкурса «Учитель года 2010» И. Хусаинов, для которого работа в школе – это образ жизни.

Итак, в советском кинематографе образ учительницы трансформировался в следующем последовательности: героиня-революционерка («Одна», 1931), героиня труда («Сельская учительница», 1947), обаятельная интеллектуалка («Весна на Заречной улице», 1956), педагог-

новатор («Ключ без права передачи», 1976), жертва («Дорогая Елена Сергеевна», 1988; «Хомо новус», 1990 и др.), бюрократ-администратор («Ночь светла», 2004; «Сельский учитель», 2009).

В советских аудиовизуальных текстах 1930-х – 1940-х представлен героический образ учительницы-борца за революционные идеалы («Одна», 1931), который с годами смягчается, приобретая аспект трудовой героики («Сельская учительница», 1947). Учителя становятся внешне привлекательными («Сельская учительница», «Первоклассница»). Для кинематографа сталинской эпохи характерен образ учительницы как непререкаемого совершенства, воплощения спокойствия и справедливости.

Тема материнства в отношении учителей-женщин в советском/российском кинематографе в основном либо не поднимается вовсе, либо сублимируется в материнскую заботу как качество, свойственное женщине вообще, раскрывающее сущность героини, но направленное не на своего ребенка, а на ученика («Сельская учительница»). Зачастую учительницы – это бездетные женщины с неудавшейся личной жизнью («Доживем до понедельника», «Чужие письма»), матери-одиночки («Ключ без права передачи», 1976; «Хомо новус», 1990), матери, скрывающие свое материнство («Ночь светла», 2004).

Образ учителя-мужчины трансформировался в советском/российском кино следующим образом: идейный организатор трудовой коммуны («Путевка в жизнь», 1931); учитель по призванию, энтузиаст («Учитель», 1939); интеллигент-гуманист («Доживем до понедельника», 1968; «Большая перемена», 1972; «Дневник директора школы», 1975); неудачник, попавший в школу в силу жизненных обстоятельств («Забавы молодых», 1987; «Географ глобус пропил», 2013); идеалист, подвижник, самоотверженный педагог, в первую очередь – профессионал своей дела («Ночь светла», 2004; «Сельский учитель», 2009).

В советском кино долгие годы формировался маскулинный образ учителя – создателя нового человека, достойного жить при советской власти (Сергеев в фильме «Путевка в жизнь», 1931; Сорокин в «Республика ШКИД», 1966). В перестроечный и в российский периоды на экране всё чаще стали возникать образы педагогов-мужчин, не нашедших себе другого применения в жизни, то есть случайные люди, непрофессионалы (например, Служкин из фильма «Географ глобус пропил», 2013).

При всем том именно с педагогом-мужчиной связана в игровом и документальном кино тема новаторства. Талантливый учитель Мельников («Доживем до понедельника», 1968), историк с нетривиальным подходом к изложению материала в советской школе 1970-х был обречен на изоляцию. Вокруг него – лишь «узкий круг посвященных, потому что сделать школу хорошей в большом масштабе ему уже не дают. Он всё равно такой блуждающий огонек на абсолютном болоте» [Быков, 2015]. Спустя полвека мало что изменилось. Образы современных педагогов-новаторов в российском кино – редкое исключение из правил (Тихонов в фильме «Сельский учитель», 2009; директора авторских школ в «Ищу учителя»), хотя они и востребованы в обществе.

Документальные фильмы и телевизионные передачи на протяжении всех лет своего существования активно используют символы и знаки для усиления эмоционального воздействия на зрителя, увеличения смысловой нагрузки медиатекста. Это позволяет им создавать новые мифы и реальность, в которой прослеживается и идеологическая цель. Например, в документальных фильмах «Советская семья и школа (1927–1928)», в кинолентах «Советская школа (1960–1969)», «Рассказывает Саша Дмитриев» (1956) с помощью символов, закадрового текста, музыки авторы демонстрировали достижения советской власти, формировали в сознании аудитории новую социалистическую реальность. При этом в советских документальных фильмах большое значение придавалось изменению статуса женщин, освоению ими новых социальных ролей, выходящих за рамки ведения домашнего хозяйства.

Результаты анализа мужских персонажей в отечественных документальных фильмах свидетельствуют, что их гендерная репрезентация имеет общую направленность: герои советских и российских документальных / телевизионных аудиовизуальных медиатекстов на школьную и студенческую тему в основном относятся к мужскому полу. Среди характерных качеств экранных персонажей-мужчин мы отмечаем уверенность в себе, стремление к независимости собственных взглядов, убеждений (но с обязательной аргументацией своей позиции), действий, упорство,

способность к риску, самодостаточность и т.д.

Основные ценности персонажей-мужчин в документальных фильмах – ценности, опирающиеся на профессиональный опыт и личную самореализацию. В качестве примера можно привести ряд документальных лент разных лет о педагогах-новаторах: «Хозяин. Школа Сергея Чёрного» (1992), «Вальдорфская школа» (1992), «Интервью директора школы «Класс-центр» С.З. Казарновского» (1991), «Школа на Брянской» (1994), «Ищу учителя» (2014) и др.

Экранная репрезентация педагогов-мужчин включает в себя демонстрацию их творческого понимания целей и содержания педагогического процесса, предприимчивости, организаторских способностей, умения повести за собой как коллектив единомышленников-педагогов, родителей, так и детей школьного возраста. Стиль одежды этих педагогов зачастую выходит за рамки «офисного» шаблона. Так, директор школы С.З. Казарновский, одетый в свитер и джинсы, во время интервью сидит на диване в своем кабинете в свободной позе. Рассказ о собственном педагогическом опыте С.Г. Черный ведет на природе, он сидит на траве в одежде вольного стиля. Его монолог представляет собой четкую структуру, состоящую из трех основных компонентов: прошлое, настоящее и будущее. Набор перечисленных нами и многих других кодов и знаков направлен на создание у зрителя образа героя как мужчины, профессионала, обладателя лучших маскулинных качеств.

При анализе мы опирались на понятие «фейсизм» (Ш. Берн). Мы можем утверждать, что согласно ему, в советских и российских документальных и телевизионных аудиовизуальных медиатекстах зачастую женские и мужские образы педагогов представлены непропорционально реальному положению дел. Во-первых, в реальной жизни учителей-женщин намного больше, чем мужчин, а на экранные имиджи документального кино отдаются в значительной степени именно мужчинам. Во-вторых, в документальном кино учителя-мужчины презентуются как интеллектуалы, камера фиксирует их лицо, мимику, в то время как у учителей-женщин на первый план в визуальном ряде чаще выходит фигура.

Учащиеся школьного возраста нередко предстают в документальных и телевизионных медиатекстах в едином дресс-коде: пионерской форме, гимназической форме и пр. Например, конкурсные условия, поведение ведущего по отношению к участникам в телепередаче «Умники и умницы» подчеркивает равенство полов; соревнующиеся одеты очень строго, отсутствуют любые акценты сексуальности (это проявляется, в частности, в том, что не допускаются распущенные волосы или эффектные укладки у девушек). Участницы конкурса учебных знаний в области гуманитарных наук представлены как сильные личности, ничем не уступающие «сильному» полу, которые готовы вести с ним равную борьбу.

Основополагающие ценности для анализируемых персонажей – общественное признание и активная, результативная профессиональная деятельность. Часто в таких медиатекстах мы встречаемся с построением основной сюжетной линии на преодолении трудностей, которые возникли перед персонажем. В качестве таковых выступают реформирование образования, введение новых стандартов, новые экономические условия (в перестроечный или «ельцинский» период), гуманистическая парадигма развития педагогики и пр.

Женские гендерные образы представлены в документальных фильмах на тему школы и вуза более вариативно. В зависимости от тематики медиатекста можно встретить персонажей от преобладающего мужского типа до подчеркнутой женственности. Н.И. Яковлева выделяет следующие женские имиджи: маскулинный гиперсексуальный тип, маскулинный тип, феминный тип, андрогинный тип, феминный гиперсексуальный тип.

Маскулинный гиперсексуальный тип. Н.И. Яковлева дает следующую характеристику представителям данного типа в медиатекстах: «героини обладают маскулинными чертами, наравне с мужчинами выполняют социально значимые роли. Сексуальность, выраженная в первую очередь с помощью атрибутивной поддержки, выступает одним из немногих феминных признаков, который, однако, стереотипизирует женщину» [Яковлева, 2009, с. 485]. Такого рода тип распространен в западных аудиовизуальных медиатекстах.

Маскулинный тип: «героини обладают маскулинными чертами, а также наравне с мужчинами выполняют социально значимые роли. Акцент не делается на сексуальной атрибутике.

Женщины представлены, как сильные личности, выполняющие важное предназначение, однако в локальной сфере» [Яковлева, 2009, с. 485]. Например, маскулинный тип девочки, девушки, женщины, встречается в документальных картинах, призванных популяризировать занятия физкультурой, стимулировать занятия спортом: «Знакомьтесь: народная гребля. Этот необычный обычный урок. Современные Икары» (1982), «Подари себе радость» (1990) и др. Другим видом документальных фильмов, где находит отражение в персонажах маскулинный тип женщины, можно считать некоторые медиатексты профориентационной направленности: «Я б в строители пошел…» (1980); «Серебряные крылья» (1973) и пр. В этом контексте нельзя обойти вниманием и документальные фильмы, где раскрывались и пропагандировались различные виды вовлечения студентов в трудовую деятельность (стройотряды, трудовые семестры, поездки на целину, комсомольские стройки): «Студенческие строительные» (1973), «Третий трудовой» (1978) и др.

Андрогинный тип: «женщины обладают качествами, традиционно отожествляемые с мужчинами, наравне с мужчинами выполняют социально значимые роли. Однако, для них также характерны и феминные качества, связанные в первую очередь со способностью выслушать, поддержать, при необходимости утешить. В данном случае мы не говорим о навязанной сексуальности, так как выражена она довольно слабо, и намеренно не выставляется напоказ» [Яковлева, 2009, с. 485]. Данный тип широко представлен в советских и российских аудиовизуальных медиатекстах. Например, в документалистике андрогинный тип часто встречается в героинях – учителях, директорах, ведущих инновационную деятельность, организовавших свою работу на принципах гуманизма. Такие персонажи встречаются в российских аудиовизуальных медиатекстах: освещающих проблемы детей в школе (появилась в середине 1980-х годов, когда стало возможным говорить не только о достижениях, но и сложностях, возникающих в образовании школьников: «Самые младшие школьники» (1985), «Школа: прогноз на завтра» (1989), «Идём по кругу? Не останавливаемся?» (1990) и др.; раскрывающих инновационную деятельность, авторские разработки педагогов: «Активизация обучения (из опыта работы школ Татарии)» (1975), «Дважды два» (1987), «Школа. Взгляд с надеждой» (1989) и др.

Героини (как взрослые, так и школьницы, студентки) в документальных медиатекстах выполняют социально значимую роль. Одежда героинь опрятная, но не вычурная, поскольку необходимый акцент должен приходиться на ее деятельность, профессиональные качества, квалификацию, а не на восприятие (в первую очередь) как женщины. В фильмах подчеркивается ее гендерная принадлежность через «женские» качества – способность выслушать, найти слова поддержки. В данном случае мы не говорим о навязанной сексуальности, так как выражена она довольно слабо и намеренно не выставляется напоказ.

Андрогинный тип находит отражение и в телепередачах на школьную и студенческую тему. Например, у персонажей телепередачи «АБВГДейка» гендерная принадлежность выражается в одежде, диалогах, чертах характера, которыми обладают герои: Макаронка – добрая, отзывчивая, эмпатийная; учительница Татьяна Кирилловна или (в настоящее время) Кристина Алексеевна – рассудительная, справедливая, терпеливая; Санёк и Печкин – иногда самоуверенные, бескомпромиссные, задиристые. Одежда и поведение персонажей «АБВГДейки» транслируют целевой аудитории основные гендерные признаки, характеристики, способствуя формированию их собственной гендерной принадлежности.

Современное телевидение представлено новым видами телепередач (ток-шоу, журналистские расследования и пр.) школьной и студенческой тематики, где поднимаются проблемы образования в школе и вузе в России. Героини – представители науки, образования, министерские работники и др. демонстрируют на экране профессионализм в обсуждаемой теме, собственное мнение о проблеме, умение его аргументировать, вступать в диалог с представителями противоположного пола. Но для них характерна и демонстрация феминных качеств, что проявляется в одежде (прежде всего, это подчеркивает классический стиль), такте по отношению к собеседникам, способность слушать и пр.

Феминный тип: «женщины, обладающие, преимущественно феминными качествами. Акцент не делается на выполнении социально значимых ролей. Чаще всего представлены, как творческие личности, желающие реализации в определённой локальной сфере, не требующей широкого

общественного признания» [Яковлева, 2009, с. 485-486].

Изучение и анализ советских и российских документальных и телевизионных аудиовизуальных медиатекстов с точки зрения героев, обладающих феминным типом, позволил нам прийти к следующим выводам:

- в отечественных документальных фильмах мы практически не встречаем персонажей, по своим характеристикам отвечающих феминному типу. Это обусловлено установкой коммунистической партии, согласно которой деятельность каждого человека должна быть социально значима и полезна обществу. Так, в документальном фильме «Сюжеты. Советская семья и школа» (1927-1928) авторы как бы проживают один день из жизни девочки – ученицы младших классов. Мы видим кадры ее учебы в школе; встречи с отцом после окончания смены на заводе; совместного прихода домой, где их встречает мать героини. Затем дочь уводит отца в комнату, дает ему листок бумаги с текстом, который он начинает читать. В это же время мать девочки идет на кухню, ставит чайник на плиту. То есть в документальном фильме мы встречаем представителя феминного типа в лице мамы ученицы: она не выполняет социально значимой роли и, занимаясь ведением домашнего хозяйства, не стремится выйти за ее рамки. Но авторами подчеркивается с помощью монтажа, что девочка предпочитает помощи маме общение с папой, поскольку он умеет читать, может помочь ей подготовить уроки и т.д. То есть феминный тип персонажей противоречил складывающейся идеологии, согласно которой все граждане СССР должны быть социально активны;

- в российских телепередачах на студенческую тему можно встретить представителей феминного типа. К примеру, на локальных, местных каналах (в районе города, области), чаще всего, университетских, ведущими телепередач часто становятся девушки-студентки, которые обладают указанными характеристиками. Они демонстрируют ярко выраженные феминные качества, что позволяет привлечь внимание аудитории к информации, сделать ее аттрактивной. Ведущие презентуют зрителям свои креативные способности, что находит отражение, в том числе, в умении одеваться, делать макияж, прическу. Для университетского телевидения это важный аспект, поскольку, в съемочной группе нет визажистов, стилистов и пр.

Для феминного типа героинь большое значение имеет внешний вид, трендовая одежда, поскольку она несет в себе большое количество знаков и символов: демонстрирует принадлежность к социальному слою; усиливает привлекательность и пр. Наш анализ показал, что героини феминного типа в телепередачах на студенческую тему не используют в одежде такой стиль как «унисекс», напротив, их одежда подчеркивает женственность, формы обладательницы.

Феминный гиперсексуальный тип: «женщины, обладающие преимущественно феминными качествами, которые также подчеркиваются ярко выраженной сексуальностью. Им не приписываются социально значимые роли во внешней сфере. Таким героиням чаще всего не отводятся главные роли в сюжете. Они зачастую появляются рядом с мужчиной, которого «дополняют» тем, или иным образом» [Яковлева, 2009, с. 486]. Этот тип в анализируемых нами советских и российских документальных и телевизионных аудиовизуальных медиатекстах на школьную и студенческую тему не находит отражения, хотя в игровом кинематографе российского периода, он напротив, часто акцентируется («Физика или химия», «Барвиха», «Филфак» и пр.).

4. Школа и вуз в зеркале фильмов советской эпохи

Советские фильмы на тему школы и вуза периода немого кино (1919-1930)

Появившийся на рубеже XIX-XX веков кинематограф вызывал немало дискуссий практически с момента своего рождения. И хотя первые игровые кинофильмы были больше похожи на театральные постановки, новое техническое изобретение постепенно обрело свои художественные особенности. Условность кодовых значений определила отношение к кинематографу как новому виду искусства, а борьба между восприятием кинозрелища как реальности и понимания, что происходящее на экране – вымысел, стало основой для существования нового вида искусства. Было понятно, что новый вид техногенного искусства, быстро завоевавший популярность у зрителей и, особенно – у подрастающего поколения, обладает огромными возможностями воздействия на эмоциональные, нравственные, мировоззренческие ориентиры. Так в Российской империи начала XX века основной целью кино виделась «популяризация идей, которые власть должна была донести до населения и сделать в его глазах привлекательными: патриотизм, величие царской власти, победы русской армии и т.д.» [Васильева, 2016, с. 20].

После 1917 года кинематограф получил новый вектор развития, связанный с идеями укрепления советской идеологии. На смену отечественным дореволюционным фильмам для детей, преимущественно представленным экранизациями литературных произведений, приходят новые кинокартины, пронизанные революционной романтикой и борьбой за победу мирового пролетариата. Тема школы в советском кинематографе 1920-х годов тесно увязывалась с пионерским движением, коллективной деятельностью и трудовым воспитанием: «советская детская кинематография с первых своих шагов заявила и себе, как о боевом действенном оружии коммунистического воспитания. Она поставила своей целью формирование у молодого поколения общественного сознания, взглядов, вкусов, привычек нового человека социалистического общества. Как бы художественно слабы ни были первые фильмы о пионерском движении, о жизни советской детворы, – они свидетельствовали о том, что кинематографисты рассматривали воспитание как важнейшую составную часть борьбы рабочего класса за построение коммунизма» [Парамонова, 1962, с. 37]. Кроме того, «бурное развитие советского кинематографа как одного из наиболее массовых, доступных и результативных способов воспитания «человека коммунистического завтра» сопровождалось в 20-е годы XX в. не только выпуском идеологически выверенных фильмов, не только развертыванием сети кинопроката и распространением так называемых кинопередвижек, но и формированием особого жанра, рассчитанного на юного кинозрителя, – детского кино» [Сальникова, Бурмистров, 2014].

Между тем, первые фильмы о революции и детях, созданные советскими кинематографистами, не пользовалась особой популярностью у школьников в те годы. Учащимся куда больше нравились зарубежные и отечественные фильмы комедийного и приключенческого жанра, адресованные взрослой аудитории. Так, например, в исследовании Н.И. Нусиновой приводятся результаты проведенных в 1928 году масштабных опросов юных кинозрителей: «ни малейшего намека на отмеченный школьными учителями восторг перед советскими революционными фильмам но, что самое худшее, – кино сильнейшим образом воздействует на детскую психику. Многие дети заявляют, что кино «учит» их и даже «учит», как надо жить!» [Нусинова, 2003].

Задачи формирования сознательной с идеологической точки зрения массовой детской аудитории и перевоспитания в этом духе юного кинозрителя существенно актуализировались к концу 1920-х годов и стали предметом особого внимания не только педагогов, медиков, но и партийных работников. Во второй половине 1920-х «сюжет о детях – воспитанниках детских домов и о юных пионерах – мальчиках и девочках с определенной жизненной позицией и целым набором штампов «взрослого партийца» – становится одним из самых распространенных сюжетов советского детского кино» [Сальникова, Бурмистров, 2010]. Здесь «ребенок как центральный персонаж мог быть только героем, классовым борцом – за эти рамки никто не выходил» [Аркус, 2010].

Работа с юными кинозрителями была одной из основных для Общества друзей советского кино (ОДСК), что нашло свое воплощение в развитии киноклубного и кинокружкового движения, положив начало российской кинопедагогике.

Воспитательные функции кинематографа школьной тематики были отражены в содержательном наполнении советских фильмов, включая киноленты героико-приключенческой (самым известным в эти годы был фильм И. Перестиани «Красные дьяволята», 1923). Например, в агитационных (данный жанр представлен в данный период фильмом «Остров юных пионеров», СССР, 1924. Режиссер А. Ган) и драматических фильмах о школьниках основной идеей выступали новая идеология и советское мировоззрение. В фильмах о школе целенаправленно формировался образ советского ученика, все помыслы которого были направлены на решение задач социалистического строительства. Примером здесь могут служить фильмы «Ванька – юный пионер» (1924); «Федькина правда» (1925); «Золотой мед» (1928); «Маленькие и большие» (1928); «Оторванные рукава», (1928); «Танька-трактирщица» (1929) и др. [Федоров, Левицкая, Горбаткова, 2017].

Советские фильмы периода немого кино (1919-1930) на тему школы и вуза

Место действия, исторический, социокультурный, политический, идеологический, контекст.

Особенности исторического периода создания медиатекстов, условия рынка, которые способствовали замыслу, процессу создания медиатекстов, степень влияния событий того времени на медиатексты.

На данный исторический период приходятся такие важные события как гражданская война (основные боевые действия происходили в 1918-1920, хотя на Дальнем Востоке они продолжались вплоть до 1924 года), голод в Поволжье (1921-1922), кронштадтское восстание (1921), антирелигиозная борьба, попытки ликвидации детской беспризорности и неграмотности населения (в течение всего периода 1919-1930 годов), реализация плана новой экономической политики, восстановившей на короткий период (1921-1928) хозяйственный рынок и класс мелкой буржуазии (так называемых нэпманов); создание СССР (1922) и Всесоюзной пионерской организации (1922), которая курировалась комсомолом (действовавшим с 1918 года); смерть В.И. Ленина (1924); борьба за власть в высших кругах СССР (в результате чего главный соперник И.В. Сталина – Л.Д. Троцкий был снят со всех руководящих постов в 1927 году, а в 1929 году выслан за границу), коллективизация в сельском хозяйстве (основной ее этап пришелся на 1928-1930 годы), введение всеобщего начального обучения в школах (с 1930), начало индустриализации (в 1928 году был принят первый пятилетний план развития народного хозяйства СССР); репрессии большевиков, направленные против представителей иных политических партий, дворян, буржуазии, духовенства, интеллигенции.

Новая экономическая политика в СССР привела к созданию акционерных, кооперативных кинокомпаний, и в 1920-х советская киноиндустрия фактически работала в условиях рыночной конкуренции, возродившей жанровый коммерческий кинематограф. Относительная творческая свобода (при идеологической цензуре) в области культуры и искусства позволяла советским художникам, писателям, фотографам, театральным деятелям и кинематографистам осуществлять радикальные эксперименты в области формы. С этой относительной свободой в сфере искусства была связана и широкая демонстрация в годы нэпа сотен западных развлекательных фильмов.

Разумеется, политические и социокультурные условия, события, которые способствовали замыслу и процессу создания советских фильмов 1920-х, не могли не сказаться на фильмах о детях и для детей, поэтому, например, снимались киносюжеты о подвигах подростков в годы гражданской войны, о беспризорниках и пионерах, о борьбе с неграмотностью и т.д. («Красные дьяволята», 1923; «Ванька – юный пионер», 1924; «Остров юных пионеров», 1924; «Золотой мед», 1928; «Маленькие и большие», 1928; «Оторванные рукава», 1928; «Танька-трактирщица», 1929 и др.).

В. Михайлин и Г. Беляева проанализировали кинотрансформацию личности беспризорника – одного из типичных образов в фильмах рассматриваемого периода. Так, поначалу «беспризорник задает начальную точку базового сюжета, построенную на двух обертонах, один из которых густо

настоян на маргинальности и социальной неадекватности, а другой – на повышенной эмпатийности и «интересности». Финальную точку сюжета даст фигура «правильного» советского человека, развернутого в будущее и нормативизированного в соответствии с очередным горизонтом ожиданий – и остающегося при этом «интересным» в силу инерции сюжета, одна из задач которого состоит в сохранении эмпатийного заряда, несмотря на постепенное отшелушивание всех и всяческих неправильностей. Чистенькие мальчики, выструганные из одного полена по одному лекалу, которых мы видим в концовках фильмов, были бы категорически скучны, если бы за каждым из них зритель не прозревал уже знакомую ему «интересную» физиономию. Впрочем, как и было сказано, сюжет этот представляет собой инвариант основного соцреалистического сюжета, повторяя (если опустить подробности) схему производственного, историко-революционного или школьного фильма» [Михайлин, Беляева, 2014].

Игровых фильмов для детей, в том числе – о школе, в период 1920-х годов было очень мало. Так, например «в 1919 году на экраны было выпущено около шестидесяти советских фильмов, но детских из них было всего пять» [Парамонова, 1962, с. 3]. В связи с этим в 1920-е годы задача создания фильмов о жизни советских школьников существенно актуализировалась. Регулярный выпуск детских фильмов был начал к 1924-1925 годам, «фильмы для детей перестали быть случайным явлением, они появлялись регулярно и выражали сознательное стремление кинематографистов и педагогов использовать киноискусство для коммунистического воспитания подрастающего поколения» [Парамонова, 1962, с.9].

Школьная тема с первых дней зарождения молодого советского кинематографа стала одной из центральных в фильмах для детей, «ощутимо было тяготение авторов к современной действительности, стремление раскрывать новый жизненный материал, касаться актуальных проблем школьного быта» [Парамонова, 1962, с. 3].

Вместе с тем, характеризуя данный период, К.К. Парамонова отмечала: «заполняя кинотеатры, где демонстрировались детективы, любовные драмы, бесконечные истории убийств (то есть вовсе не детские фильмы), дети заставляли и педагогов, и общественные организации задумываться о вредном влиянии, которое оказывают подобные зрелища на развитие характера ребенка» [Парамонова, 1962, с. 6]. Согласно проведенным в 1920-х годах опросам среди школьников, большинство юных кинозрителей увлекали приключенческие ленты, а вовсе не фильмы о серьезных проблемах победы коммунизма. Такая ситуация требовала вмешательства на самом высоком уровне. Поэтому проблемы создания и содержательного фильмов для детей (в том числе и школьной тематики) стали предметом обсуждения. В.И. Лениным указывалось на «тлетворное влияние мелкобуржуазной стихии», которая в годы нэпа оказывала на молодежь «особенно разлагающее влияние». В одной из партийных резолюций говорилось, что «РКСМ, учитывая запросы молодежи, должен противопоставить этому влиянию, проникающему главным образом через кино и бульварную литературу, свою энергичную культурную работу» [Парамонова, 1962, с. 8]. На XIII съезда ВКП(Б) линия использования игрового кино в пропагандистских целях была продолжена И.В. Сталиным: «Кино есть величайшее средство массовой агитации. Задача – взять это дело в свои руки» [Организационный отчёт …, 1924].

В январе 1927 года состоялось Всероссийское совещание по вопросам детского и школьного кино. В нем участвовали представители ОДСК, Совкино, Деткомиссии ВЦИК, Института методов школьной работы и др. На совещании рассматривался вопрос о содержании кинофильмов с точки зрения использования в учебных и воспитательных целях с учетом различных типов восприятия детской аудитории. Важными задачами в этой связи были названы: «учет влияния игровых и документальных фильмов на детей, критерии отбора кинолент из взрослого репертуара для показа детям; координация работы по организации киноработы с юными зрителями» [цит. по: Челышева, 2013, с. 48]. В 1928 году проблемы игрового кино для детей обсуждались на I Всесоюзном партийном совещании, в 1929 году – на совещании кинематографистов правления Совкино, в результате которого была принята резолюция «о расширении производства детских фильмов «путем выделения специальных кадров режиссеров и сценаристов, специализирующихся в этой области. Необходимо обеспечение производства детских фильмов постоянной педагогической

консультацией на фабриках. Должна быть поставлена работа по учету запросов детского зрителя, для чего фабрикам надлежит связаться с исследовательскими институтами» [Нусинова, 2003].

Постепенно тема школы, как и тематика фильмов для детей в целом, все более тесно увязывалась в игровых фильмах 1920-х годов с задачами, выдвигаемыми партией и правительством страны. Это обуславливалось несколькими факторами. Во-первых, было связано с необходимостью формирования нового, социалистического мировоззрения в массовом сознании, и прежде всего – в сознании подрастающего поколения. Во-вторых, важной задачей выступало изменение характера восприятия и отношения школьной аудитории к фильмам.

Так, например, революционной тематике и теме гражданской войны был посвящен ряд фильмов, не касавшихся напрямую школьной тематики («Сигнал», «Красные дьяволята», «Как Петюнька ездил к Ильичу» и др.). Однако акценты, расставленные в них, соответствовали акцентам игровых фильмов школьной тематики, целевой аудиторией которых были дети и подростки: были направлены на воспитание детей в коммунистическом духе, основанном на идеях коллективизма и принципах будущих строителей социалистического общества.

К примеру, к традиционным сюжетам в игровых фильмах школьной тематики 1920-х относится коллективная деятельность детей и пионерская работа. Именно в этот период в стране начинает разворачиваться активная работа по привлечению детской аудитории в пионерскую организацию. Важному для того периода вопросу организации и централизации детворы придавалось государственное значение, это обсуждалось на самом высоком уровне и нашло отражение в резолюциях и партийных съездах. Средством решения проблемы сплочения детей в урочное и неурочное время стала пионерская организация, днем рождения которой стало 19 мая 1922 года. На II Всероссийской конференции РКСМ, прошедшей в Москве в 1922 году, была принята резолюция о разработке вопросов «о детском движении и применении в нём реорганизованной системы скаутинг. Учитывая опыт московской организации, конференция постановляет распространить этот опыт на тех же основаниях и на другие организации РКСМ под руководством ЦК» [Басов, 1984, с. 55]. В основу деятельности пионерской организации были положены скаутские формы и методы работы с детьми (за исключением, конечно, буржуазных идеологических акцентов). Понятно, что пионерская жизнь рассматривается в игровых фильмах школьной тематики в тесной связи с деятельностью пионерской организации.

Как знание реальных исторических событий конкретного периода помогает пониманию данных медиатекстов

Рассматриваемый нами исторический период был сложным для страны. Гражданская война с ее разрушительными последствиями, новая экономическая политика, сменившая годы «военного коммунизма», разруха. Безусловно, эти события нашли свое отражение в фильмах школьной тематики. Так, например, по свидетельству К.К. Парамоновой, по стране в середине 1920-х «насчитывалось около трехсот тысяч детей улицы, главным образом в возрасте от двенадцати до пятнадцати лет» [Парамонова, 1962, с. 30]. Борьба с таким явлением как беспризорность велась в стране в этот период повсеместно, и это отражено в фильмах «Оторванные рукава» (1928), «Марийка» (1925).

Одной из государственных задач рассматриваемого периода выступала популяризация и распространение пионерского движения в школах, о чем свидетельствует, например, сюжет фильма «Ванька – юный пионер» (1924), где главный герой, обманув родителей, убегает из дома, чтобы стать пионером. Этот и подобные ему фильмы были адресованы не только детской, но и взрослой аудитории, выполняя агитационную функцию купирования негативного отношения некоторых родителей (особенно из отдаленных сельских районов) и к школе в целом, и к вступлению их детей в пионерскую организацию, в частности.

Разумеется, фильмы 1920-х в какой-то степени отражали реальные события. Так, к примеру, авторы фильма «Федькина правда» (1925) стремились «показать реальные жизненные отношения, которые определяют положение человека в обществе, влияют на взаимоотношения детей» [Парамонова, 1962, с. 35], а в фильме «Танька-трактирщица» (1928) отражались как традиции дореволюционного воспитания, характерные для многих семей того времени, так и лозунги, призывы, нашедшие широкое распространение в 1920-х.

Фильмов о детях (в частности, о беспризорниках) было снято в 1920-х годах довольно много, чего не скажешь о фильмах на школьную и вузовскую тему – их насчитывается всего около десятка. И это, с коммерческой точки зрения, вполне понятно: в рыночных условиях гораздо проще и коммерчески выгоднее было заманить зрителей в кинозал на ленты о героических «красных дьяволятах», сражающихся с «беляками», на экранные истории о юных ворах-беспризорниках, чем на киносюжеты о реальных школьных буднях.

Социокультурный, идеологический, мировоззренческий, религиозный контекст.

Идеология, мировоззрение авторов данных медиатекстов в социокультурном контексте; идеология, культура мира, изображенного в медиатекстах.

Коммунистическая идеология в СССР 1920-х еще не достигла своей доминанты, реализация новой экономической политики серьезно мешала полному государственному контролю и тотальной цензуре по отношению к кинематографу (как, впрочем, и по отношению к культуре в целом). На школьную тему в кино не существовало пока никаких государственных «разнарядок», хотя их создатели в своей общей трактовке событий были обязаны находиться в рамках коммунистической идеологии.

Можно выделить основные ключевые точки, с которыми были связаны идеологические установки советских фильмов данного периода: революция, гражданская война и ее последствия, важность включения юного поколения в общественную коллективную жизнь и в процесс социалистического строительства.

В 1920-х годах интерес школьников к кинематографу был очень велик. Учитывая задачи, поставленные партией и правительством перед советскими кинематографистами, идеология и мировоззрение авторов игровых фильмов рассматриваемого периода не могли идти в разрез с основными коммунистическими принципами. И хотя идеологический контроль над кинематографией в первой половине 1920-х был относительно мягким, идейный пафос кинокартин школьной тематики прослеживается достаточно четко.

С момента регулярного выпуска фильмов для детей «школьное кино» понималось уже более широко, и педагогов стал занимать, прежде всего, вопрос воспитательный» [Парамонова, 1962, с.17]. Так, идея воспитания «нового человека», связанная с развитием и популяризацией пионерского движения среди школьников, которое, как известно, в первые годы своего существования имело весьма скромное развитие (пионерские отряды создавались в основном в больших городах, а на селе были, скорее, редкостью) отражена в целом ряде фильмов рассматриваемого периода, например: «Ванька – юный пионер» (1924), «Остров юных пионеров» (1924) и др.

Мировоззрение людей «школьного мира», изображенного в медиатекстах

Мировоззрение людей мира, изображенного в советских фильмах на школьную тему периода немого кино, было вполне оптимистичным: неграмотность и беспризорничество воспринимались как временные явления, зато пионерское и комсомольское движения – как постоянные и неукоснительно прогрессивные.

Иерархия ценностей согласно данному мировоззрению: наиболее значимым фигурам школьной темы эпохи советского немого кино – пионерам и комсомольцам – были свойственны коммунистическая идейность, коллективизм, героизм, честность, непримиримость к внутренним и внешним врагам, атеизм, трудолюбие, готовность прийти на помощь хорошим или слегка отступившимся людям. Следование такого рода ценностям и было основным стереотипом успеха. Такого рода ценности с помощью кино должны были не только отражаться, но и внушаться, формироваться и укрепляться.

В игровых фильмах 1920-х годов присутствовали два противоположных типа мировоззрения, олицетворявшие борьбу старого и нового / революционного мышления. Эту борьбу мы отчетливо видим, к примеру, в фильме: «Федькина правда» (1925), где противопоставлены совершенно непохожие герои: «жили по соседству две семьи — богатая и бедная. И росли в этих семьях два мальчика: в семье типографского рабочего – сын Федька, веселый, озорной, инициативный, а в семье буржуев – Толя, злой, капризный, избалованный ребенок, воспринявший уже много скверных привычек, в том числе и привычку лгать» [Парамонова, 1962, с. 32].

В качестве примера также можно взять сложную борьбу за счастье крестьянской девочки-беспризорницы из фильма «Марийка» (1925): «путь девочки к счастью идет через пионерский отряд: свое место в жизни, в радостном строю демонстрантов, она завоевала в тяжелой борьбе, но теперь ее ждет спокойное радостное детство» [Парамонова, 1962, с. 31].

Еще один пример – фильм «Танька-трактирщица» (1928), где запуганная девочка – дочь трактирщика, видит свое счастье и возможность стать свободным и полноправным членом нового общества в том, чтобы быть принятой в пионерский отряд. Даже ночью девочка грезит о вступлении в пионеры и видит в своих снах, как она шагает с ними в дружном хороводе с флагом. Веселое настроение, всеобщий энтузиазм советских школьников резко контрастирует с реальной жизнью главной героини, полной тяжелой работы, унижений и непонимания семьей Тани того, как важно учение.

К основным ценностям положительных героев (пионеров, школьников, рабочих, крестьян, учителей и пр.) в данных медиатекстах относится коллективизм, вера в скорую победу коммунизма, главенство общественных интересов над личными. Контрастом к данным ценностям выступает изображение ценностей отрицательных персонажей – трактирщиков, гуляк, бездельников и толстосумов. Соответственно, отрицательные герои наделены такими качествами характера как жадность, алчность, злость, зависть и т.д.

Формирование ценностей приобщения школьников к нужным и веселым коллективным пионерским делам рассматривается в фильмах школьной тематики данного этапа под разными углами зрения. Например, с точки зрения привлечения в пионерскую организацию детей не только из рабоче-крестьянских семей, но и тех ребят, чье социальное происхождение вызывало большие сомнения у партийных и комсомольских лидеров. Ярким примером здесь может служить фильм «Танька-трактирщица» (1928). Фильм повествует о девочке, заветной мечтой которой было вступление в пионерский отряд. Однако по своему происхождению (Таня – дочь трактирщика) мечте этой никак не удавалось свершиться. И только смелый и самоотверженный поступок девочки, которая вопреки воле отца (кстати, второе название данного фильма так и звучит: «Против отца») спасает учителя от расправы зажиточных односельчан (среди которых и отец Тани), позволяет ей добиться признания юных пионеров и исполнить заветную мечту.

Изображение школьного мира

Положительным героям фильмов школьной тематики был присущ оптимизм, вера в светлое будущее. Способность управлять своей судьбой связывалась со следующими факторами: с помощью вступления в пионерский отряд («Ванька – юный пионер», «Остров юных пионеров», «Танька – трактирщица» и др.); построения новой жизни в детской коммуне («Оторванные рукава», «Золотой мед» и др.); активного включения в коллективную деятельность вместе со своими сверстниками («Маленькие и большие» и др.). Центральными символами такого рода фильмов были счастливые лица пионеров и пионерская атрибутика: знамя и пионерский галстук, которым противопоставлялись пьяные, озлобленные лица «нэпманов», грязные лавки трактиров и пр.

Еще один аспект, связанный в фильмах школьной тематики с деятельностью пионерской организации с преодолениями последствий гражданской войны, прослеживается в ряде фильмов о новом для того времени явлении – детских домах нового типа, которые для сирот и бывших беспризорников были шансом стать полноправным членом строящегося социалистического общества. Данная тема находит раскрытие в короткометражках 1920-х, большинство из которых не сохранилось до наших дней. В этих фильмах зачастую «беспризорник воспринимался как колоритная фигура актуальной окружающей действительности, что, естественно, предполагало совершенно другие художественные задачи, ставить и решать которые надлежало в привычном для немого кино диапазоне между трюковой комедией и нехитрой социальной агиткой» [Михайлин, Беляева, 2014].

Этим легким жанрам противопоставлены серьезные драмы школьной тематики, которые рассказывают не о приключениях беспризорников, а о перевоспитании и возвращении в полноценную жизнь общества полноправных советских граждан. В качестве примера можно привести такие фильмы как «Оторванные рукава» (1928, режиссер Б. Юрцев); «Золотой мед» (1928, режиссеры: Николай Береснев, Владимир Петров) и др. Эти фильмы не сохранились до

наших дней, имеются только несколько кадров, на которых мы видим крупные планы главных героев, бывших беспризорников, которые обрели новую жизнь, благодаря советской власти и силе коллективного воспитания.

Образ мышления и ценностей советского учителя представляется в игровых фильмах данной тематики в единой связи с обликом передового и идеологически подкованного лидера, общественника, настоящего друга детей (как, например, в уже упомянутом фильме «Танька-трактирщица»). Учитель пользуется заслуженным уважением и в деревне, и в городе, в школе-коммуне и детском клубе, его энтузиазм и оптимистическое отношение к происходящим в стране событиям способствуют укреплению детского коллектива и формированию соответствующих ценностных ориентаций воспитанников и учеников.

Структура и приемы повествования

Схематично структуру, сюжет, репрезентативность, этику, особенности жанровой модификации, иконографии, характеров персонажей можно представить следующим образом:

Место и время действия

Время действия фильмов: недавнее прошлое (революция, гражданская война) и настоящее (1920-е годы). Как мы уже упоминали, в кино 1920-х дети представали в основном в ролях борцов (с белогвардейцами, буржуями, кулаками и пр. негативными личностями). И даже в фильмах на школьную тему на первом месте была не учеба, а кипучая пионерская и комсомольская деятельность.

Характерная обстановка, предметы быта: скромные, аскетичные. Так, например, основные сцены фильма «Танька-трактирщица» проходят в трактире, где живет вся семья главной героини (это место представляет собой темное, грязное помещение с убогой обстановкой). Этому противопоставлены солнечная поляна, светлый и уютный клуб, где собираются пионеры. Их стереотипное изображение содержит обязательные атрибуты новой власти: знамена, красные галстуки одинаковая форма одежды и т.д. В фильме «Федькина правда» «показана комната рабочего, печать бедности лежит на ее убогой обстановке. В квартире Толи – все иначе. Здесь царит благополучие, богатство, но авторы точными деталями подчеркивают черты мещанства» [Парамонова, 1962, с. 32].

Жанровые модификации: драма, приключенческая драма.

(Стереотипные) приемы изображения действительности: положительные персонажи часто показаны в идеализированном варианте; отрицательные персонажи, напротив, даны гротескно, с педалированием их негативных черт.

В анализируемых фильмах школьной тематики действительность изображена в соответствии с тем, о каком персонаже идет речь в фильме. Как правило, положительные персонажи до своего приобщения к школьному (пионерскому, коллективному) образу жизни изображены в тягостной, тяжелой, опасной обстановке. Так, например, повседневная действительность жизни Тани – героини фильма «Танька-трактирщица» (1928) связана с непосильным трудом в грязном трактире с вечно пьяными посетителями. Другая действительность, которая ожидает героиню после вступления в пионеры – светлая, полная радости и счастья. Главными стереотипами здесь выступают злые, хмурые или перекошенные от злости лица (как, например, трактирщик-отец Тани), и веселые, задорные и довольные лица школьников, пионеров или воспитанников коммуны.

Еще один из примеров стереотипного изображения дореволюционной школы приводится К.К. Парамоновой на материале игрового фильма «Федькина правда» (1925): «скучный урок «закона божьего», на котором спят и сам учитель – священник, и дети, а если не спят, то занимаются посторонними делами. … Сатирические картины школьных занятий в «старое время», скучная учительница, со смешным пучком на голове, которая учит детей, где надо писать «ять», а где «е» и оставляет весь класс без обеда за малейшую шалость, – все это – яркая, выразительная карикатура на прежнюю школу, расширяющая представление детей о жизни до революции» [Парамонова, 1962, с. 33].

Типология персонажей (черты характера, одежда, телосложение, лексика, мимика, жесты персонажей, присутствие или отсутствие стереотипной манеры репрезентации персонажей в данных медиатекстах):

- *возраст персонажей:* возраст школьников находится в пределах 7-17 лет, однако, чаще встречаются персонажи среднего подросткового возраста; возраст остальных персонажей любой, но преобладают взрослые до 60 лет;

- *уровень образования:* у школьников соответствует классу обучения, учителя предположительно окончили вузы, образование других персонажей может быть любого уровня;

- с*оциальное положение, профессия:* материальное положение учащихся примерно одинаковое, но они могут быть как из семей рабочих и крестьян, так и интеллигенции. Профессии их родителей находятся в разнообразном спектре. В соответствии с сюжетной линией большинство положительных персонажей имеют рабоче-крестьянское происхождение, растут и крепнут духом в трудовой семье или коммуне, где воспитание тесно связано с общественно-полезным трудом. Профессии взрослых персонажей представлены неоднозначно: если говорить о положительных героях фильмов, то, как правило, это труженики: рабочие, крестьяне, учителя. Если в фильме показан отрицательный персонаж, то это обычно трактирщик, богач, священнослужитель (показ священников в отрицательном ключе хорошо вписывалось в концепцию большевицкого атеизма).

- *семейное положение персонажа:* школьники, естественно, не связаны узами брака; взрослые персонажи преимущественно женаты. Как правило, типология семейных отношений в фильмах школьной тематики, представлена следующим образом: полная семья (символ крепкого семейного союза в социалистическом обществе), либо полное отсутствие семьи (как, например, в уже названных нами выше фильмах о беспризорниках). Вместе с тем, можно констатировать, что в рассматриваемых медиатекстах семья может не иметь особого значения. Чаще школьникам ее заменяет коллектив единомышленников – пионеров/воспитанников коммуны и т.д.

- *внешний вид, одежда, телосложение персонажей, черты их характеров, лексика:* Внешний вид персонажей школьников в фильмах 1920-х годов был представлен довольно дифференцированно, часто по принципу контраста. Худым, оборванным и жалким лохмотьям беспризорников противопоставляется воспитанник детского дома/советский школьник/ пионер – подтянутое, спортивное телосложение, опрятная и чистая одежда. Если говорить о взрослых персонажах, то здесь вычурным и мещанским нарядам толстых богачей противопоставлена скромная, но опрятная одежда рабочих и крестьян. Что касается внешнего вида учителя новой, советской формации, то его облик представляет собой образец для подражания: он неизменно аккуратен, одет в чистую и строгую одежду.

К основным чертам характеров главных положительных персонажей фильма относятся: вера в светлое будущее, уверенность в своих силах, убежденность в идеалах коммунизма, отвага, храбрость, самоотверженность, трудолюбие. У отрицательных персонажей проявляются противоположные качества. Например, можно сравнить умного, смелого, веселого учителя-комсомольца и трусливого, жадного, подлого пьяницу и хулигана – персонажей фильма «Танька-трактирщица» (1928). Аналогичен контраст главных героев «Федькиной правды» (1925): «Толя – такой жалкий, капризный – действительно «мокрая ворона», как говорится в надписи. А Федька и его товарищи полны истинной прелести, обаяния» [Парамонова, 1962, с. 34].

О лексике персонажей немых фильмов можно судить лишь по субтитрам. Как правило, большинство положительных героев используют в тексте лозунги и ключевые слова: «пионерский отряд», «клуб», «учитель», «пионер», «комсомолец» и т.д.

Фотографии 1920-х годов дают представление о внешнем виде, одежде, телосложении персонажей советских школьников и учителей того периода.

Большинство персонажей школьников в советских фильмах 1920-х обладало целеустремленностью, повышенной эмоциональностью, активностью, оптимизмом, смелостью, принципиальным характером, простой разговорной лексикой, стремлением стать частью пионерского/комсомольского коллективизма, хорошо учиться, помогать старшим. И если кто-то из них и проявлял какие-то негативные черты, то в финале перевоспитывался…



Советские школьники 1920-х годов на уроке в школе



Советские учителя 1920-х годов

Существенное изменение в жизни персонажей медиатекстов: паренек живет своей обычной жизнью, но узнает о том, что его ровесники уже вступили в пионерскую организацию.

Сюжетный вариант № 1: В большинстве снятых в рассматриваемый период фильмов школьной тематики в основу сюжетной линии заложено изменение в жизни главных персонажей-школьников, связанное с окончанием «старой» и началом «новой» жизни по советским законам. Беспризорник/сирота/забитый родителями ребенок, вынужденный искать себе пропитание и промышлять мелким воровством / выполнять непосильную работу, проходил целый ряд трудных испытаний (опасностей для жизни/побоев родителей), благодаря заботе и помощи взрослых или сверстников (коммунистов/комсомольцев/пионеров), либо личному смелому поступку (спасение положительного героя), начинал новую жизнь. В результате трудных жизненных перипетий персонаж фильма попадал в дружный коллектив (воспитанников/школьников/пионеров), где ощущал себя нужным, важным и любимым. Окруженный заботой и вниманием, он вместе с новыми друзьями занимался важными и нужными делами, учился, трудился на благо Родины (читал, ходил в школу, обустраивал клуб, маршировал, обустраивал общественную чайную и т.д.). Данная сюжетная линия прослеживается в фильмах «Ванька – юный пионер»», «Золотой мед», «Маленькие и большие», «Оторванные рукава», «Танька-трактирщица», «Право отцов» и др.

Сюжетный вариант № 2: Сюжетная линия фильмов второго типа заключается в сравнении и противопоставлении образа жизни, качеств характера и мировоззренческих установок

школьников разных социальных слоев. В рассматриваемый период был снята такая лента – «Федькина правда», повествующая о жизни двух совершенно разных подростков Федора и Толи. Понятно, что Федор – сын рабочего – показан в фильме смелым и отважным, не боящимся опасностей мальчиком. Его отчаянному нраву противопоставлен образ слабого, трусливого Толи, изуродованного и избалованного воспитанием в богатой семье. Данный сюжет, как нам представляется, вполне укладывается в исторический контекст и знаменует собой близкий конец политики нэпа, породившей в 1920-е годы имущественную и социальную неоднородность в обществе.

Возникшая у персонажей проблема. Основная проблема персонажей, как правило, связана с нарушение привычной жизни – невозможностью вести старый, дореволюционный образ жизни, сопровождаемый трудностями и лишениями, побоями и унижениями, невозможностью учиться, получать знания, и участвовать в кипучей общественной жизни. Ворвавшаяся в жизнь персонажей революция, а позже – гражданская война требуют коренных перемен, которые и происходят в сюжетной линии фильмов.

Решение проблемы: видится в одном: уйти от старых представлений, мировоззрения, образа жизни и начать новую, полную жизнь в коллективе единомышленников. При этом изменения, которые должны произойти в решении проблемы, нередко связаны с крушением старых связей (например, с несознательными родителями, или с друзьями-беспризорниками).

Что касается персонажей-учителей, то они часто изображались на экране либо символами борьбы за новое коммунистическое будущее, либо представителями старой гимназической школы, постепенно понимающими смысл революционных преобразований.

Разумеется, возникали на экранах 1920-х и педагоги-враги. Например, в фильме «Человек с портфелем» (1929) был изображен бывший белогвардеец, ставший после гражданской войны университетским профессором. И мало того, что сей профессор очернял честных людей и бросал свою супругу, так еще, дабы скрыть свое прошлое, убивал своего приятеля…

Выводы. Итак, осуществленный нами герменевтический анализ советских игровых фильмов немого периода (1919-1930) на школьную тему позволил выявить следующее.

Рассматриваемый период характеризовался возрастающей популярностью кинематографа в детской аудитории, появлением первых в СССР фильмов о жизни школьников, усиливающимся вниманием власти к пропагандисткой, агитационной и социокультурной роли экранных медиатекстов.

Тема школы в художественном кинематографе 1920-х годов тесно увязывалась с пионерским движением, коллективной деятельностью и трудовым воспитанием: «советская детская кинематография с первых своих шагов заявила и себе, как о боевом действенном оружии коммунистического воспитания. Она поставила своей целью формирование у молодого поколения общественного сознания, взглядов, вкусов, привычек нового человека социалистического общества. Как бы художественно слабы ни были первые фильмы о пионерском движении, о жизни советской детворы, — они свидетельствовали о том, что кинематографисты рассматривали воспитание как важнейшую составную часть борьбы рабочего класса за построение коммунизма» [Парамонова, 1962, с. 37].

Кинематограф создавал образ советского школьника, нацеленного не только на учебу, но и на борьбу за светлое будущее, сознательное выполнение общественных и коллективных поручений, что было тесно связано с задачами, стоявшими в то время перед советской властью (борьба с детской беспризорностью, безграмотностью, приобщение к централизованному и активно развивающемуся в тот период пионерскому движению). Поэтому идеология и мировоззрение авторов игровых фильмов рассматриваемого периода должно было соответствовать идеям коллективной деятельности детей и принципам пионерской работы школьников.

На экране представали противоположные типы мировоззрения персонажей, олицетворяющие собой борьбу старого и нового жизненного уклада. Характерные черты персонажей последнего типа – оптимизм, вера в светлое будущее, способность управлять своей судьбой путем вступления в пионерский отряд / начала новой жизни в детской коммуне / активного включения в коллективную трудовую деятельность вместе со своими сверстниками. Основные ценности: коллективизм, вера в

скорую победу коммунизма, главенство общественных интересов над личными.

Контрастом к данным ценностям выступало изображение ценностных ориентаций отрицательных героев – трактирщиков, гуляк, бездельников и толстосумов: эгоизм, стяжательство, материальное обогащение и т.п. Соответственно, отрицательные герои наделены такими качествами характера как жадность, алчность, злость, зависть и т.д.

Советский учитель представляется в игровых фильмах данного периода передовым и идеологически сознательным лидером, общественником, другом и наставником детей, пользующимся заслуженным уважением и в деревне, и в городе, в школе-коммуне и детском клубе и т.п.

Стереотипное изображение школьников содержало обязательные атрибуты новой власти: знамена, красные галстуки одинаковая форма одежды и т.д. К положительным персонажам второго плана относились взрослые: как правило, достаточно молодые учителя, вожатые, комсомольцы, воспитатели и наставники.

Семейные отношения в фильмах школьной тематики 1920-х были представлены неоднозначно: полная семья, либо ее отсутствие. Вообще, в рассматриваемых медиатекстах семья не занимала доминирующего положения. Чаще школьникам ее заменял коллектив единомышленников – пионеров / воспитанников коммуны и т.д.).

Советские фильмы на тему школы и вуза сталинской эпохи и первых постсталинских лет (1931-1955)

Идеологическая платформа фильмов школьной тематики, фундамент которой был заложен еще в 1920-х, в 1930-х продолжала укрепляться и обрастать цензурными запретами и ограничениями. Игровые фильмы для детей рассматривались как «особый – «плановый» – жанр индустрии, призванный удовлетворять запросы детской зрительской аудитории и воспитывать новое поколение советских людей, наделяемых новыми идеалами, стереотипами и моделями поведения» [Сальникова, Бурмистров, 2014]. Характеризуя советский кинематограф военных и первых послевоенных лет, Н.М. Зоркая справедливо писала, что «заверения о «социалистическом процветании», о «политическом и моральном единстве советского народа под руководством коммунистической партии», о «незыблемости границ» и прочие постулаты, провозглашенные в пик торжества сталинизма (разгром партийных оппозиций, завершение коллективизации, первые «демократические» выборы в Верховный Совет, пышное празднование 60-летия Сталина в 1940-м и так далее), проходят трагическую проверку 1941-1945 годов. Киноэкран, который справедливо называют «зеркалом реальности», демонстрирует этот процесс с особой наглядностью, но и в его внутренней противоречивости» [Зоркая, 2005]. Игровые фильмы школьной тематики не стали здесь исключением («Красный галстук», 1948; «Синегория», 1946 и др.).

В советском кино тоталитарного периода произошла трансформация образов школьников. Если в кинопроизведениях 1920-х персонажи-школьники отстаивали свое право на самостоятельность (например, чтобы стать пионерами), то в 1930-е годы школьники уже были способны бороться с врагами социализма и трудиться на благо Родины наравне с взрослыми. Труд, учеба и борьба за светлое будущее выступали характерной чертой для фильмов 1930-х – 1950-х. В этой связи Н.И. Нусинова констатирует: «Разговорное клише советской эпохи «дети – наше будущее» превращало мир детского фильма тоталитарной эпохи в футурологию оруэлловского типа, где дети представали как взрослые маленького роста, своего рода пришельцы из прекрасного мира коммунизма в пока еще несовершенный взрослый мир строящегося социализма. Советский ребенок наделялся силой юного Геракла, жизненным опытом горного аксакала и политической бдительностью, достойной секретаря райкома партии» [Нусинова, 2001]. Таким образом, «и сам юный зритель, и предназначенные для него фильмы должны были стать носителями и трансляторами новых советских ценностей и идеалов, воплощая мифологему «счастливого советского детства» [Сальникова, Бурмистров, 2014].

Созданные в годы послевоенной разрухи и нищеты, советские фильмы зачастую представляли аудитории совершенно иную реальность, нежели ту, которая соответствовала

действительности. На экране возникал сконструированный авторами мир процветания и всеобщего достатка, в котором живут люди «будущего». Данные позиции были характерны и для фильмов школьной тематики, они способствовали созданию в восприятии юных зрителей оптимистических образов мира, в котором им предстояло жить в самом ближайшем будущем.

Мы согласны с О.А. Коваловым, что соцреализм, конечно же, был не правдивым, исторически конкретным изображением жизни в ее револючионном развитии, а социальной мифологией в жизнеподобной оболочке [Ковалов, 2017, с. 23]. Поэтому, согласно постулатам социалистического реализма, учитель в фильмах школьной тематики данного этапа представлял собой образец для подражания, как во внешнем облике, так и в мировоззренческом плане: «если учитель появлялся в центре внимания кинорежиссёров в 1930-40-е годы, то он приравнивался в своей социально-культурной роли к революционеру, подвижнику, строителю нового общества» [Шипулина, 2010, с. 5]. Таким подвижником была, к примеру, девушка Варя – главная героиня из фильма «Сельская учительница» (1947), которая совершает самоотверженные и смелые поступки: по долгу профессии едет в глухое село учительствовать, отважно вступает в борьбу с кулаками и т.д. Ещё один характерный пример изображения учителя – персонаж из фильма «Путёвка в жизнь» (1931), который «уже не имеет никакого отношения к дореволюционной интеллигенции и, по сути, сам плоть от плоти, так сказать, объекта воспитания. Это подчёркнуто всеми жестовыми характеристиками героя, а также его постоянной готовностью применить насилие. Единственный воспитательный инструмент в его руках не образование, что, может быть, и оправдано по отношению к беспризорникам, а принудительный, но радостный и созидательный труд» [Пухачев, 2015].

Только в запрценном советской цензурой фильме «Отец и сын» (1936) учительница показана как особа «перегоревшая, огрузневшая, оплывшая, с прямым пробором в прибранной, подрезанной, укрощенной шевелюре и в скучных, казенного образца одеждах» [Ковалов, 2017, с. 92].

Игровой кинематограф школьной тематики не только влиял на отношение школьников к учебе, учителям, коллективу, но и способствовал формированию соответствующих стереотипов и установок, и «огромный пласт произведений для детей создавался путем упрощения, схематизации, обобщения, которые есть не что иное, как основные признаки стереотипов. Именно эти добротные, профессиональные, но не претендующие на статус шедевров произведения давали образцовые примеры подобного явления. Их можно определить как стереотипообразующие» [Руцинская. 2001].

Место действия, исторический, социокультурный, политический, идеологический, контекст

Особенности исторического периода создания медиатекстов, условия рынка, которые способствовали замыслу, процессу создания медиатекстов, степень влияния событий того времени на медиатексты.

Для большей части данного исторического периода характерен пик сталинской тоталитарной эпохи социалистического режима (доминанта государственной собственности, коммунистической партии и ее идеологии, репрессивные формы поддержания неограниченной власти И.В. Сталина, индустриализация). После периода пика насильственной коллективизации частных крестьянских хозяйств (1928-1930) наступил голод 1932-1933 года, в результате которого умерло 7 миллионов человек [Заявление…, 2008]. Вторая половина 1930-х была отмечена массовыми репрессиями, которые коснулись не менее четырех миллионов человек, из которых не менее миллиона было расстреляно [Рогинский, 2010]. Самым серьезным испытанием для советского народа стала Великая Отечественная война 1941-1945 годов, унесшая десятки миллионов жизней. Послевоенный период 1946 - начала 1950-х годов был отмечен не только восстановлением разрушенных городов и предприятий, но и новыми (пусть и не столь масштабными, как в 1930-е годы) репрессиями сталинского режима, конфронтацией с ведущими странами Запада (послевоенное состояние так называемой «холодной войны»). Смерть И.В. Сталина в марте 1953 года послужила началом перемен в СССР, однако, самые существенные «оттепельные» изменения стали происходить только с разоблачением Н.С. Хрущевым сталинского «культа личности» на XX съезде КПСС в 1956 году.

Что касается процесса школьного обучения, то в период 1930-х и в начале 1940-х оно было

совместным, но с 1 сентября 1943 года по 31 августа 1954 года действовало Постановление Совета Народных Комиссаров СССР № 789 от 31 мая 1943 года «О введении раздельного обучения мальчиков и девочек в 1943/44 учебном году в неполных средних и средних школах областных, краевых городов, столичных центров союзных и автономных республик и крупных промышленных городов», в котором основной причиной его появления указывалось то, что «совместное обучение мальчиков и девочек в средних школах создаёт некоторые затруднения в учебно-воспитательной работе с учащимися, что при совместном обучении не могут быть должным образом приняты во внимание особенности физического развития мальчиков и девочек, подготовки тех и других к труду, практической деятельности, военному делу и не обеспечивается требуемая дисциплина учащихся» [Постановление…, 1943].

Большую часть указанного периода кинематограф в СССР уже полностью находился в руках государства, хотя в 1928-1936 годах в Москве существовала советско-германская студия «Межрабпомфильм», созданная на основе расформированной акционерной студии «Межрабпом-Русь» (1924-1928). В 1936 году «Межрабпомфильм» был преобразован в киностудию «Союздетфильм» (с 1948 года она стала называться киностудией имени М. Горького). Таким образом, в отличие от студии «Межрабпомфильм», «Союздетфильм» стал непосредственно специализироваться на фильмах для школьников и молодежи. Всего с 1936 по 1948 годы на «Союздетфильме» было поставлено 77 фильмов. И хотя все они, в первую очередь, предназначались для детско-юношеской аудитории, школьная тема не была там основной.

Разумеется, политические и социокультурные условия, события, которые способствовали замыслу и процессу создания этих фильмов, диктовали свои правила, и фильмы о школе 1930-х – первой половины 1950-х годов в той или иной степени отражали «генеральные» линии правящей и единственной партии. Хорошие школьники всегда были на стороне красных / большевиков, а те, что похуже (а они все-таки проникали на экран) либо в финале исправлялись, либо получали заслуженное наказание.

Внимание к произведениям кинематографа, повествующим о жизни школьников, особенно к их идеологической составляющей, в рассматриваемый нами период постоянно усиливалось. Борьба с увлечением коммерческими фильмами, неорганизованными и стихийными посещениями кинотеатров детьми и подростками, начало которой было положено в 1920-х годах, была продолжена. Борьба эта виделась, например, в увеличении количества игровых фильмов соответствующего содержания (о героизме юных революционеров, о советской школе, о пионерской организации, об участии учащихся в коллективных делах, о массовых мероприятиях и движениях и т.д.). Понятно, что все фильмы, создаваемые для детей, должны были быть идеологически выдержанными и отвечать ставшему основополагающим методу социалистического реализма.

Игровые фильмы по школьной тематике, созданные в данный период, существенно отличались от первых советских фильмов 1920-х годов, так как в 1930-х «советский кинематограф в условиях нового, все более индустриального общества стремительно менялся. Преодолевались непрофессионализм, примитивные экранные построения, сценарный кризис. Свое естественное развитие получало на экране актерское мастерство, в кино приходили крупные писатели» [Байкина, 2012]. Так, например, сценаристами фильмов школьной тематики были Н. Олейников и Е. Шварц («Разбудите Леночку», 1934), А. Барто («Настоящий товарищ», 1936), А. Гайдар («Личное дело», 1939; «Тимур и его команда», 1940), Л. Кассиль («Брат героя», 1940), В. Каверин, Е. Габрилович («Два капитана», 1955), Н. Носов («Два друга», 1954) и др.

Как знание реальных исторических событий конкретного периода помогает пониманию данных медиатекстов

Политический курс на идеологизацию общества в целом нашел отражение и в фильмах школьной тематики. Как известно, к началу 1930–х годов кинематограф стал важным государственным ресурсом, основными задачами которого были: пропаганда советской политической системы и идеологии, образовательное, воспитательное и развивающие воздействие на юного зрителя. Одной из важных государственных задач в 1930-е и в первые послевоенные годы продолжала оставаться борьба с детской беспризорностью. В 1930-е годы этой проблеме был

посвящен ряд фильмов-экранизаций: «Путевка в жизнь» (1931), «Семиклассники» (1938), «Учитель» (1939) и др. Все эти киноленты оперировали «одним и тем же набором базовых элементов, имеющих отношение, как к фабульной их составляющей, так и к тем идеологическим и эстетическим установкам, на которых держится данная жанровая конвенция» [Михайлин, Беляева, 2014]. В частности, к типичным сюжетам того времени можно отнести следующий: «становление сознательного строителя светлого будущего из явленного читателю (зрителю) в начале текста «стихийного элемента»: симпатичного, но без царя в голове. Процесс становления предполагает преодоление природы (психологической, биологической, социальной и «натуральной» — нужное подчеркнуть) и проистекает при непременном контроле со стороны более высокоорганизованного индивида или инстанции, за которыми, естественно, угадывается Партия, вооруженная единственно верным учением» [Михайлин, Беляева, 2014].

С момента вступления силу Постановления Политбюро ЦК ВКП(б) о перестройке литературно-художественных организаций, принятого в 1932 году, многие организации, занимающиеся в том числе – и пропагандой кино среди школьников (как, например ОДСК – Общество друзей советского кино) были упразднены, усилился цензурный контроль над всеми сферами культуры и искусства, что, разумеется, затронуло и фильмы школьной тематики.

Если в предыдущий период развития кинематографа о школе сюжетная линия замещения семьи дружным коллективом только начинала развиваться, то в 1930-е – 1950-е годы это уже стало практически стандартом. Нивелирование роли семьи (исключение составляли лишь идеологически подкованные семьи) можно увидеть в фильмах «Разбудите Леночку» (1934), «Приятели» (1940), «Первоклассница» (1948), «Семиклассники» (1938), «Аттестат зрелости» (1954), «Два друга» (1954) и др. Во всех этих лентах делался акцент на неукоснительное соблюдение норм советской идеологии и морали, которые и определяли право школьника быть членом коллектива (класса, команды, звена). Можно согласиться с мнением Н.И. Нусиновой, что советское кино готовило «модель новых семейных отношений, отказ от традиционной семьи в пользу коллектива, замены личных связей общественными» [Нусинова, 2001].

Приобщение к труду и массовым коллективным делам выдвигалось как важное средство воспитания юных граждан советской страны. Сила и мощь коллективного общественного труда школьников нашла свое воплощение в целом ряде фильмов – «Сенька с "Мимозы"» (1932), «Отчаянный батальон» (1933), «Тимур и его команда» (1940), «Синегория» (1946), «Навстречу жизни» (1952), «Педагогическая поэма» (1955) и др.

Вместе с тем, фильмы школьной тематики отличал оптимизм, радостное чувство благополучия и процветания. Демонстрация всеобщего ликования, отраженная в лозунге того времени: «Жить стало лучше, жить стало веселее» (фраза И.В. Сталина, получившая всесоюзную известность к середине 1930-х годов), также прослеживается в фильмах школьной «серии».

В конце 1930-х в связи с напряжённой геополитической обстановкой и возможной угрозой предстоящей войны одной из актуальных государственных задач выступало военно-патриотическое воспитание школьников, отраженное в фильмах «Личное дело» (1939), «Брат героя» (1940) и др. В послевоенные годы тема патриотизма и нравственного воспитания школьников в коммунистическом духе продолжала быть одной из центральных в воспитательном контексте («Красный галстук», 1948; «Честь товарища», 1953; «Васек Трубачев и его товарищи», 1955 и др.).

По понятным причинам в советских фильмах 1930-х – 1950-х никак не отразился чудовищный голод 1932-1933 годов, ни слова не говорилось о массовых репрессиях и концлагерях, зато было много революционной патетики, классовой борьбы и шпиономании. А по причине практической ликвидации рыночной конкуренции и в целях самосохранения кинематографисты (в том числе и авторы лент о школе) были напрямую заинтересованы не в финансовой прибыльности своих произведений, а в их идеологической «правильности», соответствии текущей политической конъюнктуре.

В большинстве фильмов 1930-х – 1940-х дети показывались вне школьного контекста, зато в плотном контексте идеологии и пропаганды. К примеру, в фильме «Трое с одной улицы» (1936) дети накануне революции помогали большевику распространять листовки, направленные против

царя и его правительства. В фильме «Белеет парус одинокий» (1937) гимназисты опять-таки были помощниками большевиков, но уже на более серьезном уровне – таскали им в ранце патроны. В «Думе про казака Голоту» (1937) дети были на стороне красных в годы гражданской войны. Аналогично вел себя и подросток-цыган из фильма «Друзья из табора» (1938). В «Дочери партизана» (1935) дети боролись с зажиточными крестьянами (то бишь – с «кулаками»). В фильме «Ай-Гуль» (1936) храбрые детишки содействовали советским пограничникам. В шпионском фильме «Гайчи» (1938) пионер тоже помогал пограничникам: на сей раз задержать японского шпиона (бывшего белогвардейца) Яныгу и изменника родины инженера Сапова. В «Высокой награде» (1939) шпион (проникший на дачу советского авиаконструктора, где отдыхали его дети) скрывался под маской клоуна. В фильме «Поезд идёт в Москву» (1938) школьники предотвращали крушение поезда. В фильме «Варя-капитан» (1939) девочка спасала от смерти смотрителя маяка. В «Сибиряках» (1940) школьники искали трубку Сталина, подаренную им местному охотнику во времена царской ссылки будущего вождя. В «Тимуре и его команде» (1940) пионеры помогали по хозяйству старикам и семьям красноармейцев. Школьная тематика напрямую также не прослеживалась и в трилогии М. Донского («В людях», «Детство Горького», «Мои университеты»), созданной по мотивам прозы А.М. Горького…

Таким образом, в фильмах 1930-х – 1940-х экранные школьники по большей части не учатся, но 1) «борются с вредителями всех мастей (от шпионов до грызунов); 2) заседают, то есть проводят сборы, собрания, голосования и митинги; 3) трудятся или, в лучшем случае, предаются какому-нибудь развлечению, как правило, не свойственному реальным детям, но зато могущему перерасти в профессию» [Притуленко, 1995, с. 106], 4) сражаются с оккупантами. Особенно часто боролись с врагами киношкольники второй половины 1930-х, это было время, когда на советских экранах то и дело возникали ленты, где «под каждым кустом копошились враги… творцов сплошь нахваливали за бдительность и неуклонность. Враг малевался здесь без всяких тонкостей, одной кугольной краской – чего там разбираться с психологией гадины, ползущей из ьрака? Дви ее всем миром, пака не ужалила! Эти мобилизующие на труд и подвиг опусы ваялись в духе некого соуиалистического… не реализма, а романтизма: картина мира четко, без всяких градаций, делилась здесь на сверкающий день – и густо кромешную ночь. … В само облике врага брезжило что-то лисье, увертливое, неверное – в его исполнении и таблирца умножения звучала бы заведомой ложью, в которой нечего и разбираться. А «наш человек» выглядел открытым, уверенным и стойчивым – именно поэтому все его обильные словоизвержения и казались зрителю истиной в последней инстанции. Включался неглавнй закон экрана: киногеничен – значит вооружен» [Ковалов, 2017, с. 68, 86].

Собственно, на школьную тему на «Союздетфильме» было снято всего 9 фильмов (11%) из 77: «Семиклассники» (1938), «Личное дело» (1939), «Весенний поток» (1940), «Брат героя» (1940), «Романтики» (1941), «Синегория» (1946), «Сельская учительница» (1947), «Красный галстук» (1948) и «Первоклассница» (1948).

Конечно, фильмы о детях и школе выпускали в этот временной период и другие советские студии, однако, суть от этого не менялась, так как и этих лент было очень мало, «школы как таковой – с ее буднями, коридорами, рекреациями, классной комнатой, рядами парт, доской, учителями и учениками – в сталинском кино почти не было. Если она возникала, то экранного времени ей уделялось немного, эпизоды, связанные с ней, маячили где-то на периферии сюжета (как в невыпущенном на экраны фильме Маргариты Барской «Отец и сын»). Малоуспешные фильмы «Семиклассники» Я. Протазанова и «Личное дело» А. Разумного были теми исключениями, которые подтверждают правило» [Аркус, 2010].

Л.Ю. Аркус считает, что основой тому были:

- опасность для кино самой фактуры школы, так как она слишком напоминала модель государства;
- невозможность показа школьника (как носителя драматического действия) вне категорий героического (революционная борьба, разоблачение шпионов, спасение людей от смерти), так как серьезных конфликтов и драм в экранных трактовках советской школы быть не могло;
- изменения, которые претерпела государственная педагогическая концепция, заменившая к

середине 1930-х «перековку», то есть исправление заблудших детей и подростков (трудом, коллективизмом) на жесткое подчинение дисциплине и сложившимся советским стандартам поведения, отклонение от которых каралось репрессиями [Аркус, 2010].

Такая концепция представляется нам уязвимой по следующим причинам:

- кино сталинского периода стремилось показать не реальную, а в большей степени идеальную советскую школу с практически единым положительным сообществом учителей и учащихся, где если и появлялся какой-то врун или зазнайка, то относительно ненадолго (так как он вскоре понимал тяжесть своего проступка и возвращался в лоно честного и скромного коллектива). Следовательно, показ такой школьной фактуры и модели таких конфликтов отсылал зрителей к ассоциациям с весьма положительным имиджем социалистического государства, что, разумеется, не представляло никакой опасности для режима, напротив, активно способствовало коммунистической пропаганде;

- изображение школьника-героя, конечно же, доминировало в кинематографе сталинского периода, но вполне мирно уживалось с образами просто хороших школьников, возвращающих на путь истинный «неправильных» приятелей;

- государственная педагогическая концепция с середины 1930-х [Постановление…, 1935] претерпела существенные изменения, однако, практически не отразилась на отработанной киносхеме исправлений заблудших школьников: и в «Семиклассниках» (1938) и в «Красном галстуке» (1948) оступившиеся учащиеся под влиянием положительных персонажей благополучно исправляются… Правда, в фильмах второй половины 1940-х – первой половины 1950-х возникли реалии существовавшего в то время раздельного обучения. К примеру, в «Красном галстуке» (1948) брат и сестра учатся в разных школах – мужской и женской, а когда в фильме «Алеша Птицын вырабатывает характер» (1953) учащиеся мужской школы узнает, что один урок у них проведет студентка-практикантка, то главный герой реагирует так: «Студентка с нами не справится. … студентке с нами трудно будет». Ему поддакивает одноклассник: «Пусть в женскую школу идет, с девочками все-таки легче».

Примеры исторических ссылок в данных медиатекстах.

Примеров исторических ссылок в фильмах школьной тематики рассматриваемого периода достаточно много. Например, история первой половины XX века: хронология событий первой мировой войны, революции, коллективизации и борьбы с кулачеством, Великая Отечественная война представлена фильмах «Синегория» (1946), «Сельская учительница» (1947), «Два капитана» (1955), «Васек Трубачев и его товарищи» (1955) и др., а в ленте «Тимур и его команда» (1940) отражены отголоски войны в Испании (1936-1939), куда направлялись военные из СССР и т.п.

Социокультурный, идеологический, мировоззренческий, религиозный контекст

Идеология, мировоззрение авторов данных медиатекстов в социокультурном контексте; идеология, культура мира, изображенного в медиатекстах.

Безраздельно доминировавшая коммунистическая идеология, полный государственный контроль и строгая цензура по отношению к кино сталинского периода не оставляла авторам фильмов на школьную тему выбора: они должны были четко следовать данной идеологии, основанной на принципах государственной собственности, коллективизма (включавшего безудержное прославление «пролетарских» вождей), атеизма, классовой борьбы, ненависти к буржуазии США и Европе и «врагам народа». В советской культуре 1930-х – первой половине 1950-х господствовал так называемый социалистический реализм, который, конечно же, охватывал и фильмы на школьную тему. Бесспорно, соцреализм этот был далек от подлинного реализма, скорее, он был идеализмом, созданным по официальным догмам тогдашней власти.

Мировоззрение авторов медиатекстов, согласно директивам партии и правительства, должно было полностью отвечать идеологическим нормативам тоталитарного режима. Учитывая живой интерес партийных лидеров к каждой выходящей в те годы киноленте, а также цензурный контроль, иначе и быть не могло, так как идеологически невыдержанные фильмы закрывались уже на этапе съемок, а их авторы подвергались наказанию. К началу 1940-х контроль над деятельностью съемочных групп заметно усилился [Нусинова, 2001].

Сконструированный в фильмах предвоенных и послевоенных лет мир благоденствия,

справедливости и благополучия всего советского народа нашел свое яркое отражение в кинематографии: символами следования советской идеологии и мировоззрения стали не только постоянно мелькающие на экране знамена, пионерские галстуки, но и портреты вождей, патриотические лозунги. Преданность идеалам коммунизма пронизывала и музыкальное сопровождение, и реплики персонажей. К примеру, в фильме «Алеша Птицын вырабатывает характер», несмотря на то, что это комедия, из уст персонажей часто звучат характерные слова: «товарищ», «коллектив», «пятилетка» и т.п.

Комедии на школьную тему должны были поддерживать оптимизм и радостный настрой аудитории, в символах счастливой и веселой жизни не было недостатка. Даже в первых кадрах титров фильмов, снятых на киностудии «Союздетфильм», мы видим портреты вождей (В.И. Ленина и В.И. Сталина), знамена, пионеров, гордо трубящих в горны. Практически во всех фильмах сталинской эпохи при изображении классных комнат можно увидеть портрет «отца народов» – И.В. Сталина.

Культура мира социалистического общества с идеологически выдержанными идеалами имела принципиальное значение: «влияние кино на психологию масс в начале 30-х годов было настолько велико, что киномиф не только отражал ход исторических событий, но и провоцировал их» [Нусинова, 2001]. Особое влияние киномифы, созданные в фильмах школьной тематики, имели на юных зрителей (к примеру, миф об «отце народов» И.В Сталине, «дедушке всех детей» В.И. Ленине и т.д.).

Мировоззрение людей «школьного мира», изображенного в медиатекстах

Мировоззрение людей мира, изображенного в фильмах на школьную тему периода 1930-х – первой половины 1950-х годов, было весьма оптимистичным, направленным на построение «светлого коммунистического будущего». Учащихся объединял успешный и счастливый коллектив, способный под руководством мудрых наставников (учителей, родителей, партийных работников) управлять своей судьбой, то есть самоотверженно становится стандартным «винтиком» самого лучшего в мире социалистического государственного механизма. Мировоззренческие установки персонажей рассматриваемого периода отличает твердость и непоколебимая вера в коммунистическую партию и правительство. Взгляды персонажей фильмов школьной тематики укладываются в строгие рамки общепринятых норм и правил общественного поведения, полностью соответствующих идеологии тех лет. Так, на одно из первых мест у персонажей-школьников, наряду с активным участием в общественной жизни, выходили высокие показатели успеваемости и примерное поведение. Отличная учеба и отсутствие замечаний по поведению стали ценностно значимыми для каждого ученика, его семьи и школы, выступали стимулом для участия школьника во внеурочных мероприятиях. Так, например, в фильме «Два друга» вожатый ставит перед пионерским звеном задачу «подтянуть успеваемость»: «Вам участвовать в самодеятельности нельзя. У вас в звене отстающие есть». Собрание длится до тех пор, пока отстающие ученики не дают торжественное обещание перед всем классом «взяться, как следует» и исправить оценки: «А что? И возьмемся!». И по закону жанра, обещание, данное коллективу, обязательно будет выполнено.

Главные ценности персонажей фильмов школьной тематики рассматриваемого периода – беззаветное служение Родине и партии. У взрослых это выражается в добросовестном труде и выполнении родительского долга, который, в том числе, состоит в том, чтобы воспитать достойную смену. Главные ценности детей – персонажей фильмов школьной тематики – послушание, хорошее поведение, отличная успеваемость по всем предметам, ответственность и готовность прийти на помощь товарищам и т.д. то есть, полное соответствие всем принципам социализма, который, как известно, был провозглашен И.В. Сталиным как «в целом полностью построенным» в 1930-е годы.

Иерархия ценностей согласно данному мировоззрению: коммунистическая идейность, преданность коммунистическим идеалам, коллективизм, героизм, честность, непримиримость к внутренним и внешним врагам, атеизм, трудолюбие, готовность прийти на помощь хорошим или слегка отступившимся людям. Неукоснительное следование такого рода ценностям и было основным *стереотипом успеха* в этом экранном мире. Такого рода ценности, отношения и поведение школьное кино сталинского периода должно было не только отражать, но и внушать,

формировать, укреплять. Эти ценности были постоянны в течение всего действия фильмов. А если кто-то из школьников на время хоть в чем-то изменял данным ценностям, то в финале благополучно к ним возвращается.

Согласно сложившимся и транслируемым в советском кино стереотипам, успеха в жизни могла достичь только личность, основными чертами которой выступали трудолюбие, самоотверженность, умение преодолевать трудности, проявлять упорство, преданность долгу, патриотизм и самопожертвование во имя победы социализма. Если школьник обладал всеми этими качествами и при этом был достаточно скромен, то его обязательно замечали и «выдвигали» в актив класса, школы и т.д. Например, такова активная и инициативная школьница – Маруся из фильма «Первоклассница. Этот стереотип укоренялся в сознании юных зрителей.

Школьник в 1930-е годы выглядел на экране не как беззаботный ребенок, опекаемый взрослыми, а как вполне взрослый и имеющий возможность сделать практически все (отлично учиться, поймать преступника, предотвратить крушение поезда, сделать изобретение и т.д.) человек. Вполне самостоятельных и зрелых в моральном и идеологическом плане школьников мы видим практически во всех фильмах. Так, в известной ленте «Тимур и его команда» (1940) школьники не только добровольно совершают добрые поступки, помогая семьям красногвардейцев, но и обладают сверхскромностью. Выполняя все меры предосторожности для того, чтобы их не заметили, ребята разрабатывают секретную систему оповещения, работают ночью, когда все спят. Тщательно продуманная конспирация делает их практически невидимыми в маленьком дачном подмосковном поселке. В понимании подростков успех вовсе не является главным критерием их работы. Главное, чтобы оказывалась помощь людям.

Таким образом, жизненный успех тесно переплетается в фильмах школьной тематики с советской идеологией, целенаправленно формируя гордость за свою Родину, с которой непременно начнется шествие победы коммунизма во всем мире. Кроме того, – как считает Н.И. Нусинова, – сюжеты идеологически выдержанных фильмов 1930-х годов начали закладывать фундамент «романтики комсомольских строек, нормальности самопожертвования, вознагражденности за жертву во имя социалистического идеала и взаимозаменяемости личного и общественного – вытеснения биологических семейных уз узами семьи социальной. Постепенно это приводит к отрицанию основных заповедей христианства и подмене их советскими аналогами» [Нусинова, 2001].

Структура и приемы повествования

Схематично структуру, сюжет, репрезентативность, этику, особенности жанровой модификации, иконографии, характеров персонажей можно представить следующим образом:

Место и время действия. Большинство фильмов школьной тематики, снятых в 1930-1950-е годы, повествуют о «сегодняшнем настоящем» и отражают ту историческую эпоху, в которую снимались. Как правило, в фильмах конструировалась реальность образцовой школы – настоящего храма науки, где всегда царит чистота и неизменный порядок. Во многих фильмах изображены школы Москвы и Ленинграда (как, к примеру, в фильмах «Первоклассница», «Два товарища» и др.), где по утренним улицам решительной походкой шествуют на занятия школьники разных возрастов. Если мы договоримся оставить за скобками истории о детях-героях, помогающих красным бойцам и пограничникам, то основное место действия фильмов на школьную тему 1930-х – первой половины 1950-х годов – школьные классы и коридоры, дворы и квартиры, а время примерно соответствует году выпуска того или иного фильма на экран.

Характерная обстановка, предметы быта: обстановка и предметы быта школьных фильмов скромные, порой аскетичные, однако, бедность семей школьников, разумеется, не педалируется. В фильме «Первоклассница» (1948), например, показано начало учебного года в начальной школе: в вестибюле – большой портрет Сталина, на стене – стандартная для убранства всех советских школ ленинская фраза: «Учиться, учиться и еще раз учиться». На входе – транспарант «Добро пожаловать». По школьному радио учащиеся слышат слова: «Поздравляем советских школьников с началом нового учебного года». Домашняя обстановка персонажей довольно аскетична и включает только самое необходимое для жизни. Обязательным атрибутом в доме являются книги – характерный признак «самой читающей страны». Кстати, этот атрибут был одним из главных в

изображениях дома вплоть до современного этапа. Все предметы быта – символы того, что материальное благополучие – вовсе не главная цель жизни. Гораздо важнее – чистота: как в доме, так и в мыслях.

Жанровые модификации: по большей части драма, иногда комедия. Большинство фильмов на рассматриваемом нами этапе развития игрового кинематографа принадлежало драматическому жанру. Вместе с тем, в 1930-1950-е годы появлялись и комедии: «выполняя сталинский заказ на создание веселых фильмов, советские комедиографы оказываются главными пропагандистами политики 30-х годов – их кино пользуется огромным успехом, миф о действительности сливается с самой действительностью так тесно, что советский человек уже не понимает, где кончается одно и начинается другое, и в самом деле чувствует себя хозяином своей страны» [Нусинова, 2001].

Например, в рассматриваемый нами период вышел целый ряд фильмов школьной тематики комедийного жанра: «Разбудите Леночку» (1933), «Буйная ватага» (1936), «Алеша Птицын вырабатывает характер» (1953), «Два друга» (1954) и др. Эти комедии, как правило, содержали элементы легкой сатиры, в них смеялись над неуспевающими школьниками, а также ребятами, которых не в меру избаловали родители (в результате чего школьник не умел чего-то делать самостоятельно или обладал нерешительным характером). Понятно, что нерадивые персонажи в итоге должны были исправиться: третьеклассник из фильма «Алеша Птицын вырабатывает характер» (1953) усилием воли заставлял себя соблюдать строгий распорядок дня, а Костя Шишкин из фильма «Два друга» твердо обещал директору школы: «Сначала подтяну русский, а потом буду дрессировать Лобзика».

Что же касается взрослых персонажей, то здесь в сатирическом ключе показывались в основном враги: белогвардейцы, попы и другие антисоциалистические элементы.

(Стереотипные) приемы изображения действительности:

- положительные персонажи часто показаны в идеализированном варианте;
- отрицательные персонажи, напротив, подавались гротескно, с педалированием их негативных черт;
- между ними возникает некий промежуточный вариант – персонаж, который поначалу выглядит отрицательным (или частично отрицательным, заблудшим), но потом под влиянием товарищей / родителей / коллектива становится в строй одинаково мыслящих и образцово себя ведущих школьников («Семиклассники», 1938; «Брат героя», 1940; «Красный галстук», 1948; «Аттестат зрелости», 1954 и др.).

Школа изображалась светлой и чистой, весь её облик подразумевал трепетное и уважительное к ней отношение. Все школьники поголовно перед тем, как иди в школу, мыли уши и руки, как, например, в фильме «Первоклассница»: недостаточно чистыми приходить было нельзя: санитарка каждый день проверяла внешний вид школьников.

В фильмах 1930-х – 1950-х последовательно формировались стереотипы визуального образа ученика и учителей. Подтянутый вид, строгая одежда, аккуратная прическа, ответственный подход к учебе – характерные символы процесса обучения, как у учителей, так и у учеников. Учитель в фильмах данного периода – символ самоотверженности, ответственности, трудолюбия и мудрости. Кстати, несмотря на достаточно скромную заработную плату учителей в данный период, в фильмах все они изображены в добротных платьях и деловых костюмах. Иными словами, в фильмах сталинской эпохи «начинает создаваться социальная мифология советской школы, и учитель выступает в качестве проводника на трудном пути получения знания, носителя сакральной истины, всё понимающего мудрого наставник [Шипулина, 2010, с. 7].

Типология персонажей (черты характера, одежда, телосложение, лексика, мимика, жесты персонажей, присутствие или отсутствие стереотипной манеры репрезентации персонажей в данных медиатекстах):

- *возраст персонажей:* возраст школьников находится в пределах 7-17 лет, однако, чаще встречаются персонажи среднего подросткового возраста; возраст остальных персонажей (учителей, родителей, дедушек и бабушек и пр.) может быть любым, но преобладают взрослые до 60 лет. При этом киношкольники показывали пример общепринятого поведения (проявляли вежливость и, согласно реалиями времени и политическому строю, здоровались друг с другом за

руку). Причем, этот ритуал демонстрировался в фильмах не только в отношениях со сверстниками обоего пола, но и со взрослыми, символизируя с одной стороны, равноправие граждан всех возрастов, с другой – нивелирование отношения к подрастающему поколению как к детям. Вот почему в «фильмах 30-50-х годов вы редко увидите детей, находящихся в нормальном для себя состоянии – игре» [Притуленко, 1993, с. 106]. Формировалась четкая зависимость об общественного мнения: с мнением коллектива – всегда правильным и идеологически выдержанным – нужно было считаться;

- *уровень образования:* у школьников соответствует классу обучения, учителя предположительно окончили вузы, образование других персонажей может быть любого уровня;

- с*оциальное положение, профессия:* материальное положение учащихся примерно одинаковое, они могут быть как из семей рабочих и крестьян, так и интеллигенции. Профессии их родителей находятся в довольно разнообразном спектре. Вне зависимости от профессии все взрослые положительные персонажи напряженно работают. Вот как говорит об этом персонаж фильма «Два друга» Костя Шишкин: «Моя мама как уйдет с утра на работу! Я ее жду, жду…». Вообще, принадлежность к той или иной профессии, как и факт наличия семьи у персонажей в фильмах, не выступали ключевыми факторами. Где бы ни работал и кем бы ни был человек по профессии, самое главное, чтобы он трудился самоотверженно и добросовестно. Практически в каждом фильме дети хорошо осведомлены, кем работают их родители, и с гордостью рассказывают об этом. Отражение в фильмах труда (взрослых и детей) и неизменное к нему уважение играло большую воспитательную роль для юных зрителей;

- *семейное положение персонажа:* школьники, естественно, не связаны узами брака; взрослые персонажи преимущественно женаты; согласно постулатам эпохи тоталитарного строя в фильмах школьной тематики общественное начало превалировало над личным. Семья школьника, хотя и изображалась на экране, не играла доминирующей роли. Куда большим авторитетом у персонажей пользовался коллектив, который вполне мог заменить семью. Так в фильме «Одна» (1931) «молодая учительница, после окончания учебы собиравшаяся выйти замуж за своего жениха и работать в городе, неожиданно получает назначение на Алтай и, не желая быть “дезертиром трудового фронта”, жертвует своей личной жизнью и комфортом и соглашается на отъезд» [Нусинова, 2001];

- *внешний вид, одежда, телосложение персонажей, черты их характеров, лексика:* внешний вид персонажей школьников в фильмах 1930-х – первой половины 1950-х годов находился в строгих стереотипных рамках сталинского соцреализма. Для фильмов школьной тематики данного периода характерно создание идеальной реальности. Об этом свидетельствует и образцовый внешний вид персонажей – школьников и учителей, их характер, характерными чертами которого выступают трудолюбие, готовность жертвовать собой во имя общего дела, устремлённость энтузиазм, воля к победе и т.д.

Особое положение в фильмах, как уже было сказано выше, занимали учителя. Акцент во всех фильмах делался на непререкаемый авторитет, принципиальность, непреклонность, справедливость по отношению к ученикам. Повсеместное уважение к учителю так велико в обществе, что сомнений в правильности того, как они поступают, не возникает ни у детей, ни у родителей. Вспомним эпизод из фильма «Два друга», где мама Вити Малеева строго отчитывает сына за то, что он сомневается в правильности полученной оценки, или драку Маруси из фильма «Первоклассница» с приятелем Колей из-за спора, чья учительница лучше.

Кадр из фильма «Красный галстук» (1948) дает хорошее представление о внешнем виде, одежде, телосложении персонажей – школьников.



Кадр из фильма «Красный галстук» (1948)

Таким образом, школьники в фильмах 1930-х – первой половины 1950-х годов в основном были целеустремленными, эмоциональными, активными, оптимистичными, смелыми, с уравновешенным характером, вежливой (часто восторженной) лексикой, стремлением быть полезной частью пионерского/комсомольского коллектива, хорошо учиться, помогать старшим. И если кто-то из них и проявлял какие-то негативные черты (выпячивание своего «Я», обман и пр.), то в финале перевоспитывался…

Что же касается персонажей-учителей, то они часто становились на экране символами борьбы за новое коммунистическое будущее, и «ради воплощения именно такого образа учителя-борца, героической личности (почти мифологического героя) в киноповествование вводились элементы экстремального в социальном смысле выживания и противостояния учителя врагу в виде кулаков, нэпманов и пр. (например, в фильмах «Танька-трактирщица», «Одна», «Сельская учительница») или такому неперсонифицированному врагу, как, например, беспризорничество, бандитизм малолетних («Путёвка в жизнь», «Педагогическая поэма»)» [Шипулина, 2010, с. 6].

Ко второй половине 1930-х годов на советском экране полностью сформировался суперположительный образ учителя, педагога, получивший безоговорочное признание и уважение со стороны государства (ордена, почетные грамоты и иные награды) и общества в целом. Так главного героя фильма «Учитель» (1938) выдвигают в депутаты Верховного Совета СССР, и зрители слышат чрезвычайно важную для идеологической концепции этой картины фразу: «Учитель – это новый человек, и его таким сделала советская власть!». Аналогичные экранные имиджи образцовых и всеми уважаемых учителей, педагогов были созданы в фильмах «Синегория» (1946) «Сельская учительница» (1947), «Первоклассница» (1948), «Педагогическая поэма» (1955).

В целом же, в сталинскую эпоху «конструирование профессионального образа школьного учителя представляло синкретизм образов советского и русского интеллигентов. Старорежимный образ выполнял функцию легитимации по отношению к советскому на основании общего революционного прошлого. Основные черты дореволюционного интеллигентского мифа (мессианская идея, просвещение, аскетизм, бескорыстие) получили новую интерпретацию в сталинской картине мира. Указанные черты отныне теряли автономию от власти и встраивались в государственную идеологию. Представляется возможным допустить, что изменение гендерной составляющей конструкта способствовало лучшему синкретическому сочетанию двух обозначенных образов» [Чащухин, 2006, с. 135].

Кадр из фильма «Сельская учительница» (1947) отражает внешний вид, одежду, телосложение персонажей-педагогов тех лет.



Кадр из фильма «Сельская учительница» (1947)

При этом советский кинематограф не забывал и о критике школы и педагогов «царского режима». В фильмах «Кондуит» (1935) и «Человек в футляре» (1939) возникали негативные образы гимназических учителей: догматиков и резонеров неприятной наружности.

Существенное изменение в жизни персонажей медиатекстов: школьники живут обычной бодрой советской жизнью, однако среди них находится один ученик, который либо врет («Брат героя», 1940), либо очень плохо учится (Весенний поток», 1940), либо отказывается конструировать авиамодель («Семиклассники», 1938), выполнять общественное поручение («Красный галстук», 1948), либо возомнил себя выше других («Аттестат зрелости», 1954). Были (правда, очень редко) варианты и похуже: кража учащимся школьного имущества («Личное дело», 1939). Довольно часто встречались и полноценные конфликты школьников с врагами всех мастей.

Как было уже сказано выше, силе влияния коллектива на отдельную личность придавалось особое значение: отсюда и многочисленные собрания для подготовки воспитательных мероприятий, «проработке» слабоуспевающих учеников и т.д. Потерять товарищей, остаться одному в условиях бойкота, всеобщего презрения было сродни полному крушению жизненных надежд. Поэтому заседания, сборы, собрания и беседы также характерны для фильмов о школе рассматриваемого периода: «Поздравляю с переходом» (1932), «Разбудите Леночку» (1934), «Настоящий товарищ» (1936), «Семиклассники» (1938), «Тимур и его команда» (1940), «Красный галстук» (1948), «Аттестат зрелости» (1954) и др. Именно общие сборы коллектива, на которых решались важные вопросы выражения одобрения, или, наоборот, неодобрения поступка, выступали ключевым моментом коренного изменения образа жизни героев (как взрослых, так и детей).

Например, именно после такого собрания в фильме «Разбудите Леночку» школьниками принимается решение «проработать» вечные опоздания главной героини и выпустить стенгазету, после чего Леночка, опять-таки на общем собрании класса, выслушивает требование одноклассников не опаздывать больше в школу, чтобы класс не попал на общешкольную «черную доску». Или еще один пример: именно сила общего собрания, по замыслу создателей фильма «Аттестат зрелости» помогла главному герою Валентину в корне поменять свое отношение к жизни.

Еще одной модификацией данного варианта выступала сила воздействия учителя на ученика. Потерять уважение учителя для школьника было равносильно полной изоляции по отношению к коллективу. Под воздействием авторитета учителя школьник /беспризорник/несознательные родители меняли свое мировоззрение/поведение/стиль жизни. Примеры развития подобного сюжетного варианта – фильмы «Весенний поток» (1940), «Романтики» (1941), «Сельская учительница» (1947), «Первоклассница» (1948), «Педагогическая

поэма» (1955) и др.

Возникшая у персонажей проблема: нарушение привычной жизни, т.к. среди школьников появляется персонаж, не по тем или иным причинам не вписывающийся в должные рамки существования в дружном коллективе социалистической школы; многие персонажи боялись потерять уважение, признание или влияние в коллективе.

Решение проблемы: «правильные» персонажи (школьники, учителя, родители, старшие партийные товарищи) индивидуальными и совместными усилиями направляют «неправильного» школьника на путь истинного пионера / комсомольца.

В отличие от школьной, тема вуза была для советского кинематографа 1920-х – первой половины 1950-х маргинальной (см., например, «Право на женщину», 1930; «Закон жизни», 1940), не оказывавшей какого-то заметного влияния на кинопроцесс. По-видимому, вуз представлялся в то время слишком элитарным учреждением, не достойным массового тиражирования на экране.

Выводы. Итак, развитие игрового кинематографа на школьную тему эпохи сталинизма сопровождалось усиливающимся идеологическим давлением и цензурным контролем со стороны государства. К 1930-х годам кинематограф в СССР постепенно превратился в мощный идеологический ресурс, который все более активно использовался в агитационной и пропагандистской работе с трудящимися массами, и прежде всего – с подрастающим поколением. Политический курс на коммунистическую идеологизацию общества в целом нашел отражение и в фильмах школьной тематики. Основными задачами такого рода фильмов были укрепление позиций в качестве пропагандистского и агитационного рупора советской политической системы и идеологии; использование образовательного, воспитательного и развивающего потенциала кино (коллективизм, преданность идеалам социализма, самоотверженный труд на благо Родины, готовность настоящего гражданина поставить интересы коллектива/страны/партии на первое место в своей жизни и пр.). Всё это было в тесной связи с другими социально важными задачами, такими как повышение дисциплины и успеваемости, укреплением престижа и уважения к школе, учителям.

Школьник в во многих фильмах (особенно 1930-х годов) был не беззаботным ребенком, опекаемым взрослыми, а вполне зрелым взрослым индивидуумом, имеющим возможность сделать практически всё (отлично учиться, изобретать, поймать преступника, предотвратить крушение поезда и т.д.). Жизненный успех тесно переплетался в фильмах школьной тематики с советской идеологией, целенаправленно формируя гордость за свою социалистическую Родину.

Итак, в ходе герменевтического анализа медиатекстов о школе и вузе 1930-х – первой половины 1950-х годов мы пришли к выводам, что советский кинематограф, опиравшийся на коммунистическую идеологию:

- в 1930-х – начале 1940-х годов преимущественно показывал школьников борцами: 1) с диверсантами и иными врагами народа; 2) с немецкими оккупантами; 3) с нерадивыми и зазнавшимися учащимися;
- во второй половине 1940-х – первой половине 1950-х выдвинул на первый план наиболее мягкий «борцовский» вариант школьных сюжетов (с нерадивыми и зазнавшимися учащимися);
- к середине 1930-х годов сформировал экранный образ идеального учителя, верного проводника коммунистической доктрины, уважаемого государством и обществом человека, умелого профессионала своего дела;
- использовал стереотипные сюжетные ходы, ролевые и гендерные характеристики персонажей фильмов на школьную тему, не стремясь при этом к подлинному реализму и психологической глубине повествования.

Советские фильмы на тему школы и вуза эпохи «оттепели» (1956-1968)

Школьная кинотематика: 1956-1968

Эпоха «оттепели» (1956-1968) в СССР довольно существенно изменила аудиовизуальные интерпретации школьной и вузовской темы. «Оттепель» вошла в историю как этап ослабления идеологического контроля, начало нового периода обращения к личности. Изменения, происходившие в эти годы в обществе, коснулись всех сторон жизни советских людей, нашли свое отражение в науке и культуре. В данный период «советская кинодраматургия испытала творческий взлет. Сложившаяся школа советского сценария не только сформулировала мощную кинодраматургическую теоретическую основу, но и дала образцы текстов, ставшие классическими, а также воспитала сценаристов в двух основных кинематографических высших учебных заведениях, во ВГИКе и на Высших курсах» [Артемьева, 2015].

К тому же, в 1960-е годы интерес к кинематографу в России был как никогда велик, фильмы обсуждали в киноклубах, на школьных классных часах, в ходе дискуссий на производстве и т.д. Крепла взаимосвязь школы и кинематографа: появлялись первые интегрированные элементы включения изучения киноискусства в школьные уроки литературы [Челышева, 2016; Федоров, 2016].

Кино о школе представляет собой широкий пласт отражения процессов образования в отечественной аудиовизуальной культуре. «Оттепель» подарила зрителям много интересных работ, находок и запоминающихся на всю жизнь образов учителей и школьников той эпохи. В кинематографе появляется новый тип фильмов – педагогический: «постепенно, находя разные варианты решения темы воспитания, художники отбрасывали привычное, снимали штампы, отказывались от «избитых» решений. Они все смелее вводили в такие фильмы жизнь во всей ее нескорректированной сложности. Не потеряв публицистичности, злободневности, поучительности, педагогический фильм приобретает свойства большого искусства: он ведет нравственный поиск, смело ставит «взрослые» морально-этические проблемы. И это свидетельство того, что «педагогический» фильм, при расширении своей тематики отражает все более сложные, совершенные связи искусства и действительности» [Иосифян, Гращенкова, 1974, с. 23].

С началом «оттепели» у кинематографистов появились новые возможности для творчества, связанные с ослаблением (по сравнению со сталинским периодом), идеологического и цензурного контроля, появлением новых интересных находок в съемочном процессе, выборе художественных средств, поиском новых интерпретаций образов в игровых и документальных фильмах, многим мастерам кинематографии данного периода «удавалось обойти подводные рифы и создать произведения, по сей день считающиеся высшими достижениями искусства» [Разлогов, 2013, с. 281]. Вместе с тем, 1960-е годы характеризуются не только как «исключительно плодотворные, полные знаменательных побед и свершений. Но и противоречивые, внутренне конфликтные, еще более обострившие ту подспудную борьбу «либерального» киноискусства с властью, которая приняла качественно новые формы после смерти Сталина» [Кожевников, 2009].

В период 1950-х – 1960-х в СССР произошёл «парадигмальный сдвиг в звукозрительных отношениях, … связанный, в частности, с приходом в кино нового поколения режиссеров и композиторов, творческая энергетика которых, усилие мысли (в том числе в противостоянии идеологическому давлению) выходили за границы академического искусства, открывая другую реальность, другой способ мышления в творчестве и другого – нелинейного, невыправленного человека. Одним из значимых проявлений другого мышления в кинематографе стало воплощение рефлексии художника о месте человека в мире, в многоуровневом и во многом деконструированном культурном пространстве» [Михеева, 2016, с. 33-34].

Обращение к мировоззренческим проблемам, трудностям нравственного выбора персонажей характерно и для «оттепельных» фильмов о школе: «Весна на заречной улице» (1956), «А если это любовь?» (1961), «Дикая собака Динго» (1962), «Доживем до понедельника» (1968) и др., где «концентрировалось стремление к изображению в картинах чувств и переживаний простого человека, его будничных забот. Можно отметить, что происходит резкое изменение функций кино:

оно становится не средством пропаганды, а искусством» [Беляева, 2016, с. 110]. Шло «освобождение, раскрепощение педагогического фильма от догматических канонов, от схематизма характеров и положений» [Иосифян, Гращенкова, 1974, с. 15].

Возросший в те годы интерес к проблемам детства и процессу взросления способствовал выходу на экраны большого количества фильмов о жизни обычных школьников с их проблемами и трудностями. В годы «оттепели» «преобладающим в советском кинематографе был тип «молодого героя». В этот период каждый год появлялось по несколько ярких киноработ, в которых главным героем были ребенок, подросток или юноша» [Артемьева, 2015, с. 20]. В «оттепельных» фильмах прослеживалось «особое отношение к молодости, связанное с установкой на искренность, честность, откровенность как идеальные качества советского гражданина. Подростки в фильмах периода оттепели оказываются лучше героев-взрослых. Закономерным образом эта ситуация ставит под сомнение необходимость трансформации-взросления. Молодость идеализируется, и плох тот взрослый, который не сохранил в себе юношеские качества» [Жарикова, 2016].

Данные позиции нашли свое отражение и в изображении образов педагогов: на экране представал «учитель, осуществляющий связь школы с производством как основы формирования будущего социалистического общества; в рамках художественного образа: учитель-энтузиаст, непосредственно взаимодействующий с производственной средой и с рабочим классом» [Митина, 2016]. С началом эпохи правления Л.И. Брежнева (с 1965 года) в советском кинематографе начал проявлять несколько иной подход: в рамках «профессионального образа: учитель как профессионал своего дела с опорой на гуманистические основы педагогической деятельности; в рамках художественного образа: учитель, уважаемый и любимый учениками, воспитавший не одно поколение учеников, повлиявший во многом на дальнейший их жизненный путь, а так же молодой учитель, ищущий свой путь в педагогике» [Митина, 2016].

Характерной чертой «оттепели» было так называемое «возвращение к ленинским нормам жизни». На деле это означало, что из опыта 1920-х «оттепельные» политики пытались взять, с их точки зрения, наиболее ценное. Для школьной темы это были элементы демократии в учебно-воспитательном процессе, определенная, пусть и скованная идеологией, творческая свобода педагогов и учащихся. Как верно отмечает А. Прохоров, кино о школе 1960-х отражало общий дух возрожденного утопизма [Prokhorov, 2007].

В этом контексте интересным представляется сопоставить два фильма 1960-х, посвященных школе 1920-х: «Бей, барабан!» (1962) и «Республика ШКИД» (1966).

Первый из этих фильмов, снятый в период «ранней оттепели», представляет собой смесь наивных (хотя, быть может, и конъюнктурно замаскированных под «наивность») представлений авторов о тотальной правоте коммунистических реформаторов школьной системы образования (юные персонажи, организующие пионерскую ячейку) и о столь же негативном имидже представителей старой гимназии (учителя математики и лучшие ученики класса, выходцы из «из хороших семей»).

Второй, напротив, (тоже по-своему наивно, но искренне) утверждал возможность творческого вхождения лучших представителей дореволюционной интеллигенции (директор школы для беспризорников имени Достоевского Виктор Николаевич Сорокин по прозвищу Викниксор) в процесс построения новой школы. Викниксор в филигранном исполнении С. Юрского – «великий идеалист и утопист. Викниксор считает, что человек уникален, а коллектив уникальных людей может представлять собой объединение творческих индивидуальностей, которым не надо поступаться собой и свободой, чтобы быть вместе» [Аркус, 2010].

Оба фильма не случайно были сняты на черно-белую пленку, чтобы изображение на экране напоминало зрителям о сохранившихся хроникальных кадрах 1920-х. Однако на фоне заурядного визуального ряда ленты «Бей, барабан!» изображение «Республики ШКИД» было изощренно-эстетским, превосходной игрой света и тени, отсылающим аудиторию к классике Великого Немого. Столь же неординарным был и монтаж фильма. Игра актеров в «Республике ШКИД» тоже заметно превосходила прямолинейные трактовки образов в ленте «Бей, барабан!»

Что касается использования черно-белой пленки в фильмах на школьную тему 1950-х – 1960-х, то оно, на наш взгляд, далеко не всегда выглядело оправданным. Разумеется, желание

авторов фильмов «Бей, барабан!» (1962) и «Республика ШКИД» (1966) поставить фильмы, по изобразительному ряду напоминающие кинохронику 1920-х, вполне понятно. Но почему на черно-белую пленку нужно было снимать веселую сатирическую комедию «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен!» (1964), понять уже значительно труднее. Да и большинство других оттепельных фильмов школьно-вузовской тематики («Весна на заречной улице», 1956; «До будущей весны», 1960; «Друг мой, Колька», 1961; «Мишка, Серега и я», 1961; «Дикая собака Динго», 1962; «Мы вас любим», 1962; «Приходите завтра», 1962; «Звонят, откройте дверь», 1965; «Я вас любил…» (1967), «Доживем до понедельника», 1968; «Переходный возраст», 1968, «Мужской разговор» (1968) и др.) вполне могли бы быть цветными. И, видимо, закономерно, что в XXI веке с помощью компьютерной обработки были созданы (и, на наш взгляд, безо всякого ущерба художественному уровню) цветные версии некоторых фильмов из этого списка – «Весна на заречной улице» (1956) и «Приходите завтра» (1962), весьма популярных у зрителей и сегодня.

Остается предположить, что советские кинематографисты 1960-х были слишком подвержены моде на черно-белую стилистику французской «новой волны» и cinéma vérité, считая, что современные фильмы о школьниках должны быть максимально приближены к «хроникальному» изображению.

Фильм «Мишка, Серега и я» (1961) представляет собой яркий пример трактовки школьной темы в начальной фазе «оттепельного» периода. Здесь параллельно разворачивается два конфликта: 1) восьмиклассник Игорь регулярно допускает ошибки, связываясь то со шпаной, то с эгоистичным и пижонистым тренером по боксу; 2) молодой классный руководитель не может сразу наладить контакт с вверенным ему восьмым классом. В ходе сюжета лента демонстрирует очевидные приметы дефицита социалистических времен: очередь на покупку телевизора настолько длинная, что будущим покупателям приходится ежедневно отмечаться, а строители не могут сдать жилой дом к 1 мая без помощи восьмиклассников, которые после уроков работают там электромонтажниками… Однако к финалу все конфликты благополучно разрешаются: молодой педагог становится любимцем школьников, а Игорь дает друзьям слово быть примерным комсомольцем. Интересно, что перед этим обещанием он произносит высокопарный монолог: «Для таких людей, как я, нет места в коммунизме! А без коммунизма я жить не буду! … И без комсомола я жить не могу!». Скорее всего, появление этой фразы в фильме было реакцией сценаристов на принятие XXII съездом КПСС (1961) Устава КПСС, включающего Моральный кодекс строителя коммунизма, материальную базу которого обещали создать к 1980-му году.

Обратим внимание на то, что фразы о коммунизме в «оттепельных» фильмах на школьную тему претерпели любопытную трансформацию. Если в ленте «Мишка, Серега и я» (1961) эти слова звучат вполне серьезно, а драма про родителей и детей «Большие и маленькие» (1963) вполне ожидаемо заканчивается пафосными словами «от автора»: «Почему вы не спросили себя: был ли я в своей семейной жизни коммунистом?», то в снятом всего двумя годами позже фильме «Вниманию граждан и организаций» (1965) старшеклассник придумывает устройство, которое реагирует на движение учащихся по школьному коридору и тут же выдает магнитофонную запись бодрого голоса: «Стой! Ты готов жить и работать при коммунизме?», и это уже показано с явной иронией. Еще через два года авторы «Личной жизни Кузяева Валентина» (1967) пошли дальше: в ключевом эпизоде фильма, происходящем в телестудии, популярный тогда ансамбль «Поющие гитары» исполняет бодрую прокоммунистическую песенку со словами: «Хочешь в турпоход? Да! Хочешь миллион? Нет!», а главный персонаж – не очень-то интеллектуальный старшеклассник Кузяев – слушает её безо всякого энтузиазма и, вопреки прежним школьным киностандартам, и не думает в финале становиться лучше, чем он есть…

Л.Ю. Аркус, на наш взгляд, очень точно подметила характерную особенность «оттепельных» фильмов о школьниках: в 1960-х уже далеко не во всех из них «выбивающийся из строя» персонаж должен был обязательно исправиться под воздействием наставников, коллектива и родителей. Например, в фильме «Друг мой, Колька!» (1961) «есть коллектив детей. Есть мальчик, выбивающийся из него, – Колька Снегирев. Но теперь он не отщепенец и эгоист, а наоборот – яркая индивидуальность, художник, человек, который хочет истины, а не формы, сущего, а не мнимого. Он требует от жизни дыхания, а от людей – искренности. Его явно любят авторы и зрители.

Коллектив хочет ему помочь, избавить от неприятностей – но уже без намерений изменить его, уравнять со всеми. Его любят таким, каков он есть. Это не научная фантастика, это «оттепель» с ее прелестным умением выдавать желаемое за действительное» [Аркус, 2010]. Правда при всем этом фильм не избежал налета слащавости, особенно в умилительно счастливом финале, когда Колька, основатель ТОТРа (Тайного общества троечников), ловко побеждал угнавших машину преступников и тут же заслуживал благодарность милиции и бодрую пионерскую песню одноклассников.

Нестандартные учащиеся с яркой индивидуальностью и тонким внутренним миром были главными героями и во многих других «школьных» фильмах 1960-х: «Дикая собака Динго» (1962), «Звонят, откройте дверь» (1965), «Я вас любил…» (1967), «Доживем до понедельника» (1968), «Переходной возраст» (1968), «Мужской разговор» (1968) и др.

Изменились в «оттепельные» времена и киноимиджи советских педагогов. Весьма важным в этом смысле представляется нам образ школьной учительницы из мелодрамы «Весна на Заречной улице» (1956). Здесь, пожалуй, впервые в советском кино возник сюжет любви ученика к своей учительнице. Отметим, что авторы фильма позаботились, чтобы в этой ситуации не было ничего шокирующего: любовная история разворачивается в стенах вечерней школы, учащиеся которой люди, хотя и молодые, но вполне взрослые – рабочие металлургического завода.

Несмотря на лирический мелодраматизм этой истории, она содержала своего рода идеологический подтекст: ведь, согласно тогдашней идеологической доктрине, рабочий класс был «основной составляющей структуры советского общества, носителем необходимого для советского человека знания» и потому мог «научить учителей (интеллигенцию) тому, чему невозможно научиться ни в одном институте: быть настоящим советским человеком» [Григорьева, 2007]. А главная героиня – учительница вечерней школы Татьяна – очень молода и неопытна, такой, действительно, впору полюбить обаятельного Сашу, её, если так можно выразиться, «наставника» из среды рабочего класса. С другой стороны, благодаря таланту создателей фильма, ситуация была двойственной: «в типичной мелодраме 1930-х Саше бы доверили спасение Тани от самой себя, но «Весна на Заречной улице» смело оставляет открытым вопрос о том, кто кого «улучшил» [Янгблат, 2012, с. 177].

В уже упомянутой нами ленте «Друг мой, Колька!..» (1961) прежде незыблемо положительный образ педагога/наставника предстает в виде соперничающих персонажей: «оттепельного либерала» и консерватора. При этом консерватором оказывается педагог-воспитатель Лидия Михайловна. В самом деле, она и председатель совета пионерской дружины Валера Новиков «могли бы стать идеальными героями для фильмов в предыдущие десятилетия. Таковые и находились: всегда с каким-нибудь незадачливым юным персонажем, оторвавшимся от коллектива и поставившим свои интересы выше интересов класса и школы, оказывались рядом более мудрые и рассудительные педагоги и товарищи, готовые преподать суровый нравственный урок, пригрозив исключить или исключив из пионеров или комсомольцев. Но Лидия Михайловна и Валера Новиков изображаются вовсе не идеальными носителями коллективной мудрости» [Артемьева, 2015, с. 54-55]: активный общественник и отличник Валера – циничный доносчик, а воспитательница – махровая партийная функционер (вся ее работа связана с оглядкой на мнение райкома КПСС) и ретроград.

Либерально-консервативные педагогические конфликты возникали позже в фильмах «Меня зовут Кожа» (1963), «Мимо окон идут поезда» (1965), «Доживем до понедельника» (1968) и многих других.

В частности, в драме «Мимо окон идут поезда» (1965) директор провинциальной школы-интерната в замечательном исполнении Л. Круглого поначалу кажется позитивным демократом и мудрым наставникам детей и молодежи, а рядом разворачивается традиционный дуэт консервативной учительницы-завуча среднего поколения и молодого педагога (недавней выпускницы вуза). Однако постепенно в образе ироничного директора проступают авторитарные черты жесткого и бездушного управленца, и он оказывается для юной героини гораздо опаснее, чем явные консерваторы.

Да, и, на первый взгляд, явный консерватор и отрицательный персонаж сатирической комедии «Добро пожаловать, или Посторонним вход запрещен!» (1964) – директор пионерлагеря Дынин в гениальном исполнении Евгения Евстигнеева – тоже не так уж однозначен: он искренне желает, чтобы во вверенном ему учреждении был порядок (правда, поддерживаемый доносами), чтобы школьники на отдыхе поправлялись (но не общались во время еды), играли в подвижные игры (но потише), купались в речке (но под присмотром и на мелководье), смотрели по вечерам кино (но без любовных эпизодов).

Еще один отрицательный образ педагога, поданный, правда, в более жестком ключе, появился в другом «оттепельном» фильме – «А если это любовь?».

… В школе ЧП: в руки Марьи Павловны, строгой учительницы немецкого языка, попадает любовное письмецо, написанное десятиклассником Борисом своей однокласснице Ксении. «Идеологически выдержанная» Марья Павловна, конечно же, крайне обеспокоена: затронуты «честь и незыблемые моральные устои советской школы». С «легкой» руки этого принципиального педагога отношения Ксении и Бори стали притчей во языцех: их обсуждают и учительский коллектив, класс, родители и соседи влюбившихся школьников. Главный вопрос, который волнует «обеспокоенную общественность»: вступили, или нет несовершеннолетние старшеклассники в сексуальные отношения?

Сегодня конфликт картины Ю. Райзмана «А если это любовь?» кажется пустяковым: подумаешь, десятиклассники назначали друг другу свидания. Но в 1961 году все было иначе. Проблема первой юношеской любви, не выдержавшей испытания пересудами «общественности», дискутировалась чуть ли не во всей тогдашней прессе. Словом, фильм «А если это любовь?» в начале 1960-х вызвал примерно тот же резонанс, что и «Маленькая Вера» в конце 1980-х.

Сексуальный мотив был, пожалуй, самым смелым в фильме Ю. Райзмана, так как жесткая сталинская цензура, неуклонно соблюдавшаяся в 1930-х – 1950-х годах, никоим образом не допускала на экран добрачные половые связи школьников (да и молодежи в целом). Это только в годы нэпа советский кинематограф мог себе позволить снять ленту на современную тему с таким, к примеру, названием как «Проститутка» (1927). В звуковом советском кино (вплоть до перестроечных времен) про внебрачные связи юных женщин можно было ставить фильмы только в ретроварианте. Так в том же 1961 году на экраны СССР вышли экранизации романов Л. Толстого («Воскресение») и П. Мирного («Гулящая»), главными героинями которых были молодые падшие женщины, но действие этих фильмов происходило, разумеется, во времена «ненавистного царского режима».

Мы согласны с тем, что «мотив «сексуальной вины» был порожден пуританством советской культуры, обоснованным в 1930-е годы социалистически и соцреалистически. В 1960-е годы «язык любви» постепенно реабилитируется, но «язык секса» продолжает существовать лишь в виде медицинского или матерного лексиконов. Устами Марьи Павловны и матери Ксении о внебрачном сексе говорится как о чем-то катастрофическом и непристойном. Положительные персонажи (например, молодая учительница) очищают любовь Бориса и Ксении от подозрений в «этом» (по такому же пути идет «оттепельная» кинокритика)» [Романова, 2012, с. 192].

Сексуальная линия в школьном кино настолько волновала советскую общественность и государственные органы, что именно эти эпизоды стали главным очагом спора при обсуждении фильма «А если это любовь?» в ЦК КПСС, Министерстве культуры и Союзе кинематографистов [Докладная записка…, 1961 и др.]: в итоге «сцена близости Ксени и Бориса в недостроенном доме вошла в окончательный вариант в сокращенном и переозвученном виде» [Романова, 2012, с. 193].

Л. Аннинский писал, что «смысл картины Райзмана в том, что он погрузил сюжет в атмосферу густого быта, социальной вынужденности, жестокой предопределенности, мелких уколов, которыми люди истыкали, убили чувство» [Аннинский, 1991, с. 82]. Иконографический анализ драмы «А если это любовь?» показывает также и другие ее отличия от «оттепельного» оптимизма. Черно-белый визуальный ряд фильма отчетливо показывает какую-то мрачноватую неустроенность, словно взятую из знаменитой «черной серии» польской киношколы второй половины 1950-х: «черные окна незаселенных квартир, пыльные пустыри вокруг пятиэтажек, ветреная пустота вокруг нового района» [Романова, 2012, с. 194]. И вдобавок к тому оказывается,

что массу второстепенных персонажей картины объединяют не позитивные ценности, а желание «вывести на чистую воду» беззащитных влюбленных старшеклассников.

Парадоксально, но снятая четырьмя годами раньше мелодрама «Повесть о первой любви» (1957) не вызвала аналогичной цензурной бури, хотя содержала сюжетные повороты, которые, на первый взгляд, могли куда больше шокировать целомудренную советскую общественность: 1) девятиклассник влюблялся в свою школьную ровесницу, и та отвечала ему взаимностью; 2) учитель физкультуры открыто добивался любви и сексуальной близости симпатичной старшеклассницы; 3) вступившийся за девичью честь своей подруги старшеклассник отважно дрался с этим учителем-ловеласом…

Согласитесь, ни в одном советском фильме о школе вплоть до 1980-х ничего подобного второму и третьему пунктам не происходило… Однако, в отличие от фильма Ю. Райзмана, в «Повести о первой любви» до прямой сексуальных связей дело все-таки не доходило, и главное: все резкости фабулы были заботливо утоплены в мягкой лирике мелодрамы, где даже отрицательный учитель физкультуры проникновенно напевал под рояль тогдашний хит «Отчего, почему, я не знаю сам, я поверил твоим голубым глазам…». Да и возраст актеров, исполнивших роли девятиклассников был (как и во многих других «оттепельных» фильмах) старательно отдален от школьного: Дж. Осмоловской в год съемок было девятнадцать, К. Столярову – двадцать, а В. Земляникину – двадцать четыре года.

Поставленный на «оттепельном» излете фильм «Доживем до понедельника» (1968) обозначил понимание авторами кризиса советской школы как модели кризиса государства. Л. Аркус очень точно подмечает, что учитель истории Мельников в драме «Доживем до понедельника» – своего рода «белая ворона»: «еле заметная мелкая рябь тоски пробегает по его лицу: от невежества («Нет такого глагола в русском языке, голубушка, пощадите чужие уши»), от пошлости («Баратынский – поэт «второго ряда»), от глупости («Глупость должна быть частной собственностью дурака»), от тотального вранья и профанации своего предмета («Ты посмотри учебник этого года»). В пересказе получается сплошная фронда, но это состояние безысходной тоски Тихонову удается более всего, когда он молчит. Молчит и смотрит. Поразительно, какую актерскую школу мы потеряли! В фильме много крупных планов, и, право, книгу можно написать о том, как *смотрит* Тихонов. Как он смотрит на учеников: на поэта Генку Шестопала как в зеркало – узнавая себя, на циничного красавца Батищева – прозревая в школьнике вечного своего оппонента, на весь класс в финале фильма – предчувствуя судьбу каждого, и зная, что ничего нельзя изменить. Основная краска характера – пепельная усталость» [Аркус, 2010]. Эта безальтернативная усталость объясняет, почему холостяк Мельников не спешит ответить на влюбленные взгляды симпатичной учительницы английского языка и, несмотря на свое острое желание бросить школу и найти какую-то другую работу, продолжает давать уроки истории, столь подверженной политической конъюнктуре.

С другой стороны, в Мельникове была «какая-то непрофессиональность, что ли. Он смотрел на школу как бы со стороны, и урок давал, будто он впервые пришел в класс и впервые столкнулся с эмоциональной глухотой учеников» [Соловейчик, 1975].

И хотя главный педагогический оппонент Мельникова – учитель литературы Светлана Михайловна – «ограниченна, дает предмет «от сих до сих», сухарь, ханжа, «училка», всегда знает «как надо» и жестко придерживается предписаний», но, в отличие от всяких там Марь Иванн прошлых лет, «нет в ней уже ни задорного энтузиазма…, ни иезуитского фанатизма… А только одиночество и всё та же усталость» [Аркус, 2010].

Таким образом, фильм «Доживем до понедельника», не менее чем шедевр М. Хуциева «Июльский дождь» (1966), талантливо обозначил кризис (или даже крушение) «оттепельных» идеалов в среде советской интеллигенции, острее других ощущавшей суть регрессивных политических и социокультурных тенденций в СССР.

Но все-таки главным «оттепельным» фильмом «школьной серии», в иносказательной форме представившим в сатирическом ключе бюрократическую модель авторитарного советского государства, была смелая комедия «Добро пожаловать, или Посторонним вход запрещен!» (1964), которую режиссер Элем Климов поставил по превосходному сценарию С. Лунгина и И. Нусинова.

Наверное, можно согласиться с мнением, что основной прием фильма – оксюморон (то есть сочетание несочетаемого): «уже название оформлено в кадре как политическая сатира: надпись «Добро пожаловать» с сияющим солнышком украшает наглухо закрытые ворота лагеря (наиболее ловкие, правда, знают, где можно лазить через дырку в заборе). Пониже – глазок, в который подозрительно выглядывает слово «или»; и, наконец, внизу – «Посторонним вход воспрещен»; все вместе – характерный образец внешней политики времен развитого социализма. Слово «или» позволяет предположить и выбор между обеими частями названия, и уравнять их значением «то есть» [Федорова, 2012, с. 218].

Советская цензура, разумеется, прошлась по этому фильму Э. Климова своей недрогнувшей идеологической рукой, однако до конца расшифровать суть сатирического кинотекста так и не сумела.

Например, во многих кадрах фильма Э. Климова показан навязчивый лозунг: «Дети – хозяева лагеря!» (см. соответствующий кадр из фильма «Добро пожаловать, или Посторонним вход запрещен!»), который, с одной стороны, вызывал ассоциации с государством, построенным по лагерному типу, а с другой – намекал на явное лицемерие употребления в нем слова «хозяева», так как в СССР (и в любых лагерях любого типа тем более) настоящими хозяевами жизни были партийные начальники и бюрократы, а не рабочие, крестьяне и их дети…



Кадр из фильма «Добро пожаловать, или Посторонним вход запрещен!» (1964)

Советские фильмы периода «оттепели» (1956-1968) на тему школы

Место действия, исторический, социокультурный, политический, идеологический, контекст

Особенности исторического периода создания медиатекстов, условия рынка, которые способствовали замыслу, процессу создания медиатекстов, степень влияния событий того времени на медиатексты.

После XX съезда КПСС в стране начались политически экономические и социокультурные изменения, отразившиеся и в произведениях игрового кинематографа школьной тематики. В целом, 1960-е годы представляют собой важный рубеж для развития обновленного детского и подросткового кинематографа. Важность этого этапа развития игрового кино для детей и юношества сопровождалось открытием новых киносъемочных площадок, предназначенных специально для производства детских и юношеских игровых кинолент: «в 1959 году на базе «Мосфильма» было создано объединение детских фильмов «Юность», в 1963 году киностудия им. Горького переименовывается в Центральную киностудию детских и юношеских фильмов им. Горького: обе студии уверенно займутся выпуском кинокартин для детей и юношества и станут главными площадками по их производству в последующие три десятилетия» [Артемьева, 2015, с. 17].

Период «оттепели» сопровождался активным творческим поиском как уже известных в то время (Ю. Райзман, И. Фрэз и др.), так и молодых кинематографистов (А. Митта, А. Салтыков,

А.Кончаловский, Ю. Карасик, Э. Климов и др.). Острые, серьезные проблемы, поднимаемые в фильмах школьной тематики данного периода, существенно расширили зрительскую аудиторию и вызывали живой интерес не только у школьников, но и у взрослых зрителей.

Временные рамки исторического периода «оттепели» определены нами условно с 1956 (разоблачение «культа личности» И.В. Сталина на XX съезде КПСС) по 1968 (вторжение советских войск в Чехословакию с целью ликвидации «социализма с человеческим лицом»).

Основные характеристики данного исторического периода:

- осуждение сталинского «культа личности»;

- резкое свертывание массового террора государства по отношению к собственным гражданам при сохранении более «мягкой» степени борьбы (которая, как правило, не была связана с длительным тюремным заключением и физическим уничтожением) с инакомыслящими (с Б. Пастернаком, А. Синявским, А. Солженицыным и др.);

- продолжение процесса индустриализации (в основном тяжелой и военной промышленности);

- сельскохозяйственные реформы (освоение целины, создание совнархозов и др.);

- реализация государственной программы массового строительства жилья для населения;

- успешный старт «космической эры» (полет первого в мире спутника, первого в мире космонавта);

- обновление коммунистической идеологии, ориентированной на труды И.В. Ленина и постсталинских идеологов, при менее интенсивной, чем, например, в 1920-х годах, но по-прежнему открытой борьбе с религией;

- официальные тезисы о сложившейся единой общности советского народа и отсутствии в СССР классовых, этнических, национальных, расовых проблем;

- отказ от идеи всемирной революции и диктатуры пролетариата, замена ее на идею «мирного сосуществования социалистической и капиталистической систем» (что, разумеется, не исключало идеологическую борьбу с буржуазными государствами, продолжение милитаризации, развязывание локальных военных конфликтов, интервенцию в Венгрии (1956) и Чехословакии (1968), военную и экономическую поддержку прокоммунистических режимов в развивающихся странах, например, на Кубе).

- резкое расширение кинопроизводства, возобновление московского международного кинофестиваля;

- расширение (при сохранении цензуры) степени творческой свободы в культурной сфере, включая литературу, театр и кинематограф;

- постепенное сворачивание «оттепельных» тенденций (в том числе и в сфере кино), ослабление критики сталинизма (после прихода к власти Л.И. Брежнева с октября 1964 года) на фоне резкого расширения спектра торжественных празднований советско-коммунистических юбилеев государственного масштаба.

«Закон об укреплении связи школы с жизнью и о дальнейшем развитии системы народного образования в СССР» (1958) начал очередную реформу советской образовательной системы: с 7 до 8 лет был продлен срок обязательного обучения в школе, которая стала 11-летней. При этом была резко увеличена доля (до 15%) трудового обучения в учебном процессе. Предполагалось, что школьники будут 2 раза в неделю трудиться в специальных учебных мастерских (в том числе – на предприятиях), а аттестат зрелости дополнится свидетельством о рабочей квалификации. К 1962 году все семилетки были превращены в восьмилетние школы. Однако вскоре руководству СССР стало ясно, что резкое увеличение трудового обучения дало негативный эффект: падение уровня знаний учащихся по базовым предметам. Вот почему с сентября 1966 года советская школа вновь стала десятилетней, а обучение рабочим профессиям на базе школы ушло в прошлое.

Таблица 2. Ключевые даты и события в СССР и мире в эпоху «оттепели» (1956-1968): политика, экономика, культура, образование (составитель – А.В.Федоров)

Годы	*Ключевые даты и события в СССР и мире в эпоху «оттепели» (1956-1968): политика, экономика, культура, образование*
1956	Речь Н.С.Хрущева на XX съезде КПСС, разоблачающая «культ личности» И.В.Сталина: 25 февраля. Расстрел молодежной демонстрации в Тбилиси, выступившей в защиту И.В. Сталина: 2 марта. Роспуск Коминформа: 17 апреля. Постановление ЦК КПСС «О преодолении культа личности и его последствий»: 30 июня. Отмена платы за обучение в старших классах средней школы, а также в средних специальных и высших учебных заведениях СССР: с сентября. Антикоммунистическое восстание в Венгрии и подавление его советскими войсками: 23 октября – 9 ноября. Суэцкий кризис в Египте: 30 октября –22 декабря. Открытие в Москве высших режиссерских курсов: с ноября.
1957	Письмо ЦК КПСС «Об усилении политической работы партийных организаций в массах и пресечении вылазок антисоветских враждебных элементов»: январь. Пленум ЦК КПСС по теме литературы и искусства: 22-29 июня. Исключение из руководства КПСС «антипартийной оппозиции» (Г.Н. Маленкова, В.М. Молотова, Л.М. Кагановича, Д.Т. Шепилова): 29 июня. Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Москве: 28 июля-11 августа. Испытание первой советской межконтинентальной баллистической ракеты, способной достичь территории США. Успешный запуск первых в мире искусственных спутников Земли: октябрь - ноябрь. Публикация на Западе романа Б. Пастернака «Доктор Живаго»: ноябрь.
1958	Присуждение фильму «Летят журавли» главного приза Каннского фестиваля – «Золотая пальмовая ветвь»: май. Выставка американских абстракционистов в Москве. Открытие памятника В. Маяковского в Москве, около которого стали проводится чтения стихотворений: июль. Присуждение Нобелевской премии по литературе Б.Л.Пастернаку – «За значительные достижения в современной лирической поэзии, а также за продолжение традиций великого русского эпического романа» («Доктор Живаго»). Травля Б.Л.Пастернака со стороны властей СССР и верхушки Союза писателей: октябрь. Исключение Б.Л.Пастернака из Союза писателей СССР: 27 октября. «Закон об укреплении связи школы с жизнью и дальнейшем развитии системы народного образования в СССР»: 24 декабря. Утверждение «Основ уголовного законодательства», упраздняющих понятие «враг народа», повышающих возраст уголовной ответственности с 14 до 16 лет: 25 декабря.
1959	Победа прокоммунистически настроенных революционеров на Кубе: 1 января. Приказ министра культуры СССР «О серьезных недостатках идейно-воспитательной работы во Всесоюзном государственном институте кинематографии»: 18 января. XXI съезд КПСС: провозглашение полной и окончательной победы социализма: 27 января – 5 февраля. Открытие Американской выставки в Москве: 25 июля. Проведение первого Московского международного кинофестиваля: 3-17 августа. Переговоры Н.С.Хрущева и Д.Эйзенхауэра в США: 15-27 сентября.
1960	Постановление ЦК КПСС «О задачах партийной пропаганды в современных условиях»: 9 января. В небе СССР сбит самолет-шпион американского летчика Пауэрса: 1 мая. Избрание Л.И. Брежнева Председателем Президиума Верховного Совета СССР: 4 мая. Открытие Высших двухгодичных сценарных курсов в Москве: 1 ноября.
1961	Советская нота протеста президенту США Дж.Кеннеди, связанная с высадкой антикастровского десанта на Кубе: 8 апреля. Запуск первого в мире советского космического корабля с человеком на борту: 12 апреля. Указ Президиума ВС СССР «Об усилении борьбы с лицами, уклоняющимися от общественно-полезного труда и ведущими антиобщественный паразитический образ жизни»: 4 мая. Начало строительства Берлинской стены: 13 августа. XXII съезд КПСС. Принятие новой Программы и нового Устава КПСС. Постановление о выносе останков И.В. Сталина из Мавзолея: 7-31 октября.
1962	Повышение цен на мясо (на 30%) и молоко (на 25%) в СССР: 1июня. Расстрел демонстрации новочеркасских рабочих, протестовавших против повышения цен на продукты питания: 2 июня. Постановление ЦК КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной

	кинематографии»: 19 июля. Постановление ЦК КПСС «О повышении действенности выступлений советской печати»: 18 сентября. После начала установки советских ракет на Кубе США объявляют морскую блокаду острова. Начало политически напряженного Карибского кризиса, который заставляет СССР убрать ракеты с Кубы в обмен на обещание США отказаться от оккупации «Острова Свободы»: 14 октября – 20 ноября. Публикация в «Новом мире» повести А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича»: ноябрь. Н.С. Хрущев посещает выставку московских художников в Манеже: 1 декабря.
1963	Встреча руководства КПСС с творческой интеллигенцией СССР в Кремле: 7-8 марта. Постановление ЦК КПСС и СМ СССР «О мерах по дальнейшему развитию высшего и среднего специального образования»: 9 мая. Заключение договора между СССР и США о создании «горячей» телефонной линии между Москвой и Вашингтоном: 20 июня. Постановление пленума ЦК КПСС «Об очередных задачах идеологической работы партии»: июнь. Временная отмена глушения передач «Голоса Америки», «Би-Би-Си» и «Немецкой волны» на русском языке на территории СССР. Убийство президента США Дж.Кеннеди в Далласе: 24 ноября.
1964	Докладная записка КГБ в ЦК КПСС об антисоветских настроениях студентов ВГИКа. Постановление ЦК КПСС «О работе киностудии «Мосфильм»: 3 февраля. США начинают войну во Вьетнаме: 2 августа. Пленум ЦК КПСС отстраняет Н.С. Хрущева от власти и избирает Л.И. Брежнева первым секретарем ЦК КПСС: 14 октября.
1965	Первый в истории выход в открытый космос А. Леонова: 18 марта. СССР поставляет Северному Вьетнаму ракетное вооружение: 5 апреля. Выход на экран американского фильма, созданного по мотивам запрещенного в СССР романа Б. Пастернака «Доктор Живаго»: 31 октября.
1966	Выход Франции из военной организации НАТО: 21 февраля. XXIII съезд КПСС: 29 марта – 8 апреля. Визит президента Франции генерала Де Голля в Москву: 20 июня – 1 июля.
1967	Шестидневная война на Ближнем Востоке, разрыв дипломатических отношений Израиля и СССР: 5-10 июля. Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию общественных наук и повышению их роли в коммунистическом строительстве»: 14 августа. Торжественное празднование 50-летия советской власти: ноябрь.
1968	Приказ Комитета по кинематографии СССР «О закупке и прокате зарубежных фильмов» (с задачей исключить проникновение буржуазной пропаганды на советский экран): 31 июля. «Студенческая революция» в Париже: май. Возобновление СССР глушения передач «Голоса Америки» и других западных радиостанций на русском языке на своей территории: 20 августа. Вторжение советских войск в Чехословакию: 21 августа. Публикация на Западе романа А.И. Солженицына «В круге первом»: декабрь.

Советские «оттепельные» аудиовизуальные тексты на тему школы, по мысли властей, должны были поддерживать основные линии тогдашней государственной политики в образовательной и социокультурной сферах, то есть показать, что советская система образования, воспитания и культуры реформируется, то есть:

- образовательный/воспитательный процесс выходит за прежние строгие рамки сталинских правил (при сохранении общих коммунистических ориентиров и жесткой антирелигиозной направленности);
- отношения педагогов и учащихся становятся более демократичными, в какой-то степени творческими, опирающимися на опыт советских педагогов-новаторов 1920-х годов;
- в школе есть проблемные зоны (в частности, было снято табу с прежней трактовки образа советского педагога как почти идеального представителя наиболее образованной части народа).

Жанровые модификации: драма, реже – мелодрама, комедия.

Как знание реальных исторических событий конкретного периода помогает пониманию данных медиатекстов

В годы «оттепели» происходит активизация внимания кинематографистов к школьной теме, стремление показать в фильмах о школе реальных людей со своими недостатками и проблемами, в частности, – к отражению в кинолентах морально-нравственных аспектов взаимоотношений героев

фильмов («Друг мой, Колька!», 1961; «Дикая собака Динго», 1962; «А если это любовь?», 1961; «Звонят, откройте дверь!», 1966) и др.). В 1960-е годы кинематографическое произведение для детей и подростков «не исчерпывалось сюжетом и не укладывалось в готовые морализаторские схемы, а позволяло себе ставить острые социальные вопросы. В эти годы создаются остропроблемные фильмы о школе, взрослении, первой любви. Выдвигаются проблемы личности, лидерства, неповторимости и незаменимости человека. Чем смелее детское кино ломало прежние художественные и идеологические рамки, тем более недетскими вопросами оно задавалось» [Кожевников, 2009].

В фильмах «Флаги на башнях» (1958), «Бей, барабан!» (1962), «Первый учитель» (1966), «Республика ШКИД» (1966) в качестве положительного был показан педагогический опыт советских педагогов (А.С. Макаренко, В.Н. Сороки-Росинского и др.) и пионерского движения 1920-х годов. В лентах «Тучи над Борском» (1960), «Чудотворная» (1960), «Грешный ангел» (1962) на школьном материале последовательно отражалась антирелигиозная государственная политика. В фильмах «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен!» (1964), «Мимо окон идут поезда» (1965) и «Доживем до понедельника» (1968) были показаны педагоги/воспитатели с серьезными профессиональными недостатками. А в фильмах «Повесть о первой любви» (1957), «А если это любовь?» (1961), «Дикая собака Динго» (1962), «Я вас любил…» (1967) довольно остро для того времени ставилась проблема любовных отношений школьников.



Кадр из фильма «Дикая собака Динго», 1962

В советских фильмах периода «оттепели» школьники, конечно, могли посидеть на собраниях и активах и осудить кого-то за неправильное поведение (скажем, за религиозность или лень). Но в целом кинематографическая трактовка темы школы и вуза сдвинулась в сторону большего внимания к обычной школьной жизни, к развитию личности учащихся («Дикая собака Динго», 1962; «Мимо окон идут поезда», 1965; «Звонят, откройте дверь», 1965; «Я вас любил…» (1967), «Гольфстрим» (1968), «Доживем до понедельника», 1968; «Мужской разговор», 1968; «Переходный возраст», 1968 и др.), к исследованию внутреннего мира педагогов («Мимо окон идут поезда», 1965; «Первый учитель», 1966; «Доживем до понедельника», 1968; «Урок литературы» (1968) и др.). При этом школьники (в отличие от их киносверстников 1920-х – 1930-х) уже не представали на экране некими проводниками коммунистического завтра, выводящими на путь истинный отсталых взрослых.

Примеры исторических ссылок в данных медиатекстах.

Большинство фильмов школьной тематики данного периода, повествующие о событиях, происходящих в 60-е годы XX века, передавали общее настроение в обществе, повествовали о жизни и проблемах обычных людей, их переживаниях. В отличие от фильмов предшествующих периодов из фильмов для детей постепенно уходил давящий идеологический накал. И.А. Васильева констатирует, что «в период оттепели сцены со Сталиным вырезались. Образ Ленина не исчез, но

претерпел значительные изменения. Кинематограф 1960-х годов пытался показать Ленина более сложным, чем он предстает на экранах в 1930-х годах» [Васильева, 2016, с. 21].

Инновационные процессы, происходящие в школе 1960-х, нашли свое отражение в фильмах «Доживем до понедельника» (1968), «Переходный возраст» (1968) и др. Вместе с тем, в игровых фильмах школьной проблематики по-прежнему можно найти символы, свидетельствующие о правящей идеологии: пионерские галстуки и комсомольские значки, знамена в коридорах школы, красноречивые лозунги и призывы и т.д.

Социокультурный, идеологический, мировоззренческий, религиозный контекст

Идеология, направления, цели, задачи, мировоззрение, концепции авторов данных медиатекстов в социокультурном контексте; идеология, культура мира, изображенного в медиатекстах.

В эпоху «оттепели» коммунистическая идеология (включая антикапиталистическую, антирелигиозную направленность, теорию социалистического реализма) в СССР по-прежнему занимала доминирующие позиции, кинопроизводство также было под цензурным контролем (пусть и менее строгим, чем в 1930-х – 1940-х годах), поэтому авторы большинства аудиовизуальных медиатекстов должны были соблюдать именно эти правила игры. Правда, в некоторых фильмах (таких, к примеру, как «Добро пожаловать, или Посторонним вход запрещен!», 1964; «Доживем до понедельника», 1968; «Урок литературы», 1968) эти правила нарушались некими «странностями, возникшими, казалось, вопреки ее жанровой или тематической природе, скажем – прихотливыми ритмами, причудами интонации, образными акцентами «не на тех местах» или вроде совсем не идущей к делу изобразительной аранжировкой повествования… Зрители, которых занесло на такую вот с виду невинную бытовую или сугубо производственную драму… довольно скоро начинают испытывать некое внутреннее неудобство. Они не могут не ощущать – в фильме все вроде бы понятно и правильно, а все же… что-то в нем «нет так», что-то неуловимо раздражает и выбивает восприятие из накатанной колеи» [Ковалов, 2016, с. 11].

Авторы кинофильмов в те годы активно вели «поиск новых решений школьной темы. Они пытались сломать бытующий стереотип: если речь идет о школьниках, значит, зритель непременно увидит школьные уроки, с «типовыми» мальчиками и девочками, с забавными происшествиями; он встретятся с педагогами, одни из которых нудно поучают, а другие — ведут себя с детьми на «равных»... Сценаристы, режиссеры искали другие пути решения «школьной темы», других героев» [Иосифян, Гращенкова, 1974, с. 22]. Эти «другие» герои фильмов школьной тематики представляли зрителю культуру мира человека духовно и душевно богатого, мечтающего, ищущего и думающего.

Вместе с тем, стремление показать в фильмах школьной тематики реальную жизнь в рассматриваемый период все равно так или иначе было ограничено идеологическими рамками. Решение о выходе того или иного фильма находилось под контролем.

Мировоззрение персонажей «школьного мира», изображенного в медиатекстах

В целом мировоззрение персонажей аудиовизуальных медиатекстов на тему школы и вуза периода «оттепели», как и в предыдущие три десятилетия, было оптимистичным, на сей раз связанным с возможностью построения социализма с «человеческим лицом». Среди коллектива школьных персонажей все чаще выделялись яркие личности, охваченные раздумьями и сомнениями («Дикая собака Динго», 1962; «Звонят, откройте дверь», 1965; «Я вас любил…» (1967), «Доживем до понедельника», 1968; «Мужской разговор», 1968; «Переходный возраст», 1968 и др.). Сомнения и раздумья все чаще посещали и экранных (порой небезупречных) педагогов («Мимо окон идут поезда», 1965; «Доживем до понедельника», 1968; «Урок литературы», 1968 и др.).

В рассматриваемый период в игровом кино школьной тематики появились новые типы детских персонажей: «во-первых, происходит реабилитация образа «белой вороны», подвергавшегося дискредитации в предыдущий «сталинский» период не только в «детском», но и во «взрослом» кинематографе. Эта тенденция проявилась, в частности, в киносценариях к кинофильмам «Друг мой, Колька» А. Хмелика и С. Ермолинского, «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» И. Нусинова и С. Лунгина, «Звонят, откройте дверь!» А. Володина. Во-вторых, кинодраматурги 1960-х годов в лице сценаристов И. Нусинова и С. Лунгина («Без страха и упрека», «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен», «Внимание, черепаха!»,

«Телеграмма») наконец обращаются к образу «ребенка играющего», который «сталинское» кино полностью изъяло из сферы своего познания, заменив игру, естественную для детского возраста, на общественно-полезные занятия» [Артемьева, 2015, с. 19].



Кадр из фильма «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» (1964)

На первый взгляд, иерархия ценностей, согласно данному мировоззрению, осталась прежней: коммунистическая идейность, коллективизм, трудолюбие, честность, атеизм, готовность прийти на помощь хорошим или оступившимся людям. Но возникли и новые краски: в аудиовизуальных медиатекстах на школьную тему фактически исчезла ненависть к внутренним классовым врагам, героизм учащихся уступил место будничным событиям (включая сюжетные мотивы школьной любви), зато заметно увеличился уровень критического осмысления действительности. К примеру, школьный учитель из остроумной комедии «Урок литературы» не только открыто не любит свою случайно выбранную профессию, но и ставит перед собой задачу прожить хоть один день… без вранья (понятно, что именно за это крамольное намерение фильм и был запрещен в итоге советской цензурой).

Таким образом, именно модель «социализма с человеческим лицом», а не классические коммунистические идеалы в больше степени стала определять мировоззрение персонажей аудиовизуального «школьного мира» периода «оттепели». И именно эта модель стала довольно быстро исчезать после «закрытия» оттепели брежневским режимом после событий в Чехословакии 1968, когда советские танки были введены в Прагу именно из-за опасений, что «социализм с человеческим лицом» сможет победить в «отдельно взятом государстве».

Мировоззрение. Как уже упоминалось, мировоззренческие взгляды и авторов, и персонажей в школьных фильмах рассматриваемого периода не могли быть полностью свободными от идеологического контроля. Тем не менее, мироощущение новых героев, представленных в фильмах школьной тематики, связано с непреходящими ценностями: добротой, отзывчивостью, гуманизмом, взаимопониманием. К мировоззренческим взглядам положительных персонажей фильмов можно отнести юношескую романтику, стремление к лучшим нравственным и духовным идеалам, сердечность, доверие. Примерами таких героев могут служить такие персонажи как Ксения и Борис – персонажи фильма «А если это любовь?», Лидия Сергеевна – молодая учительница из фильма «Мимо окон идут поезда» и др.

В рассматриваемый период одной из центральных фигур в фильмах школьной тематики был учитель. Если на предыдущих этапах развития советского кино учитель был представлен, прежде всего, с идеологических позиций и выступал ярким выразителем политических взглядов и убеждений, то в период «оттепели» внимание кинематографистов перенеслось на нравственные, ценностные проблемы педагогической профессии, обращение к внутреннему миру человека,

которому поручено воспитание подрастающего поколения. В эти годы существенно возрос интерес к учительской профессии. Вместо авторитарного учителя, чей авторитет был непоколебим, в период «оттепели» возник новый образ учителя-друга.

В игровых фильмах школьной проблематики рассматриваемого периода появился и новый, не представленный в фильмах более ранних периодов тип педагога – учитель вечерней школы, зачастую по возрасту моложе своих учеников (как, например, в фильме «Весна на Заречной улице»). По мнению О.В. Григорьевой, идеологический подтекст в фильмах о вечерней школе заключается в том, что «именно рабочий класс является основной составляющей структуры советского общества, носителем необходимого для советского человека знания. И поэтому рабочий человек может научить учителей (интеллигенцию), тому, чему невозможно научиться ни в одном институте: быть настоящим советским человеком» [Григорьева, 2007].

Иерархия ценностей. На первый план в фильмах школьной тематики выходили вечные ценности: добро, справедливость, честность, порядочность, умение любить, противопоставленные бездушию, мещанству, ханжеству, злобе, предательству, мещанству. Эта вечная борьба, зачастую драматичная и полная противоречий, показана в фильмах о первой любви: «Это было весной» (1959), «А если это любовь?» (1961), «Дикая собака Динго» (1962) и др.



Кадр из фильма «А если это любовь?» (1961)

Основной стереотип успеха в этом мире. Успех в жизни персонажей фильмов школьной тематики достигается, как правило, путем преодоления трудностей и упорной работы по самосовершенствованию. Быть успешным и счастливым для положительных героев из школьных фильмов данного периода – значит быть неравнодушным, честно выполнять свой долг, и в то же время – уметь стать нужным людям и быть понятым окружающими: «Счастье – когда тебя понимают» («Доживем до понедельника», 1968).

Структура и приемы повествования в данных медиатекстах

Схематично структуру, сюжет, репрезентативность, этику, особенности жанровой модификации, иконографии, характеры персонажей аудиовизуальных медиатекстов школьно-вузовской тематики эпохи «оттепели» можно представить так:

- *место и время действия медиатекстов.* Оставляя в стороне сюжеты, где школьники и студенты появлялись (часто эпизодически) только вне стен учебных заведений (вспомним хотя бы Валерку-гимназиста из «Неуловимых мстителей», который, безжалостно уничтожая врагов советской власти, собственно, в школе не появлялся ни разу), можно сказать, что основное место действия лент на школьную тему эпохи «оттепели» – классы, коридоры (плюс, разумеется, дворы и квартиры), а время действия в основном (если это не ленты о школьниках 1920-х годов) соответствует году съемок того или иного фильма.

- *характерная для данных медиатекстов обстановка, предметы быта:* обстановка и предметы быта школьных фильмов по-прежнему скромные, порой аскетичные. Конфликты и проблемы, заложенные в фильмах школьной тематики рассматриваемого периода, отражались и в

показе обстановки, предметов быта персонажей: здесь есть приближенность к реальным жизненным условиям, в которых жили обычные люди страны. Например, слоники и глиняные кошки, символизирующие мещанство, полки с книгами – символ духовности и культуры. Зачастую эти символы противопоставляются, сталкивая разные взгляды на дом, быт, уют. К примеру, мещанская, безвкусная обстановка, в которой живет семья Ксении из фильма «А если это любовь?» сравнивалась в картине с совсем другим представлением о доме в семье Бориса – с книгами, с модной по тем временам мебелью и обстановкой.

Весьма показательно, что в советских фильмах на школьную тему во многих случаях «отсутствует личное пространство подростка – его комната. Чаще всего из-за ее действительного отсутствия в связи жилищным положением, но даже когда комната есть, ничего в ней не характеризует владельца. Это просто комната с кроватью и письменным столом, отсутствует малейшая характеристика ее владельца. … установка интеллектуальной и высокой культуры на пренебрежение внешним и бытовым. Тем же объясняется и то, что модно одетый персонаж практически всегда является отрицательным» [Жарикова, 2015, с.62].

- *жанровые модификации:* по большей части драма, иногда мелодрама или комедия.

- *(стереотипные) приемы изображения действительности:* положительные персонажи все реже показываются в идеализированном варианте, а отрицательные, напротив, всё меньше напоминают карикатуру. Однако рецидивы, конечно, возможны. К примеру, в профессионально беспомощных «Мальчиках» (1959) слащавый учитель приносит в класс макет космического спутника, вызывая тем самым фурор в классе, состоящем из прилежных и аккуратных школьников. А в детективе «Тени старого замка» (1966) сверхположительный учитель, моментально находящий контакт со школьниками, устраивается на работу в эстонский интернат, расположенный в старинном замке, и очень скоро выясняется, что ключевые фигуры педагогического коллектива (поданные с изрядной долей отнюдь не комедийного гротеска) – бывшие нацисты и коварные враги советской власти…

Кинематограф «оттепели» постепенно избавлялся от показной формализированности школьной жизни. Прежние стереотипные изображения школьников, которые наравне с взрослыми и работали и занимались активной общественной деятельностью, сменились изображением обычной жизни учащихся с ее трудностями и порой тяжелыми испытаниями. Кроме того, в фильме «А если это любовь?» (1961), например, использовался прием «открытого финала», который, в отличие от прежнего счастливого конца, призывал юных и взрослых зрителей к размышлению над увиденным на экране. В финальной сцене фильма главные герои расходятся в разные стороны, оставляя зрителя наедине со своими размышлениями над увиденным в фильме. Авторы выносили на экран вовсе не показные проблемы, а помыслы и мечты обычных школьников и учителей, показывали образы тех, кто жил рядом со зрителями («Друг мой, Колька!», «А если это любовь?» и др.).

Типология персонажей:

- *возраст персонажей:* возраст школьников находится в пределах 7-17 лет, однако чаще встречаются персонажи среднего подросткового возраста; возраст остальных персонажей (учителей, родителей, дедушек и бабушек и пр.) может быть любым, но преобладают взрослые до 60 лет; В рассматриваемый период в фильмах школьной тематики наиболее активно рассматривается подростковая тема и тема ранней юности. Внимание к данным возрастным группам в это время, вероятно, был обусловлен интересом создателей фильмов к раскрытию проблемного и сложного подросткового периода с его трудностями и сложными мировоззренческими исканиями.

В игровых кинолентах периода «оттепели » можно встретить самых разных по возрасту учителей – от молодой Лидии Сергеевны из фильма «Мимо окон идут поезда» до отдавшей всю жизнь школе Светланы Михайловны из фильма «Доживем до понедельника». Как правило, педагоги зрелого возраста показаны в фильмах многоопытными учителями, вся трудовая жизнь которых прошла в стенах школы. Молодые по возрасту учителя – это вчерашние студенты, попавшие в школу по обязательному для тех лет распределению. Для подавляющего большинства школа становится настоящим призванием.

- *уровень образования:* у школьников соответствует классу обучения, учителя предположительно окончили вузы, образование других персонажей может быть любого уровня. Если говорить об учителях, то их уровень общей культуры показан дифференцированно. Например, у учителя истории Ильи Семёновича из фильма «Доживем до понедельника» кроме профессионального образования есть еще и музыкальное: он играет на фортепиано, поет хорошо поставленным голосом. Большинство учителей в фильмах рассматриваемого периода – люди эрудированные, вне зависимости от предмета, который они ведут в школе, многие из них хорошо разбираются в литературе, искусстве. Но есть среди них и исключения, например, молодая учительница начальных классов из фильма «Доживем до понедельника»: «Я им говорю: "Не ложьте книги в парту!" А они все ложат и ложат!».

Родители учеников – персонажей фильмов имеют самый широкий спектр образования – от начального, как мать Ксении из фильма «Если это любовь?» до высшего, как отец Бориса – героя того же фильма, который работает главным инженером завода.

- с*оциальное положение, профессия:* материальное положение учащихся примерно одинаковое. Профессии их родителей находятся в довольно разнообразном спектре. В фильмах периода «оттепели», тема социальной справедливости звучит сообразно идеологическим установкам и политическим ориентирам страны. Все персонажи фильмов находятся в сравнительно равных социальных условиях, где есть все необходимое, но нет ничего лишнего (за исключением мещанских семей с низким уровнем культуры). Профессии, которые можно встретить в кинолентах школьной тематики: учитель, инженер, рабочий и т.д. Вне зависимости от профессии все персонажи в фильмах – это люди труда, умственного или физического.

- *семейное положение персонажа:* школьники, естественно, не связаны узами брака; взрослые персонажи преимущественно женаты, однако всё чаше возникают и фигуры неженатых/незамужних педагогов. В отличие от фильмов предыдущих этапов, где любую семью могло заменить государство (коммуна, детский дом и т.д.), в «оттепельных» кинокартинах школьной тематики семья представлена по-другому. Причем, семья представлена не просто как отражение родственных связей, но и как группа людей, каждый из которых имеет свои взгляды, проблемы, трудности. В качестве примера здесь можно привести фильм «Дикая собака Динго» (1962): сложные взаимоотношения Тани Сабанеевой с отцом и его новой семьей, драма матери Тани.

- *внешний вид, одежда, телосложение персонажей, черты их характеров, лексика:* внешний вид персонажей школьников и студентов в фильмах «оттепельного» периода находится в рамках тогдашних представлений о том, как должны выглядеть учащиеся (например, в фильме «Мишка, Серега и я» в школьную форму одеты не только девочки, но и мальчики). Фильмы данного этапа отличаются стремлением авторов достичь почти документальной реальности в кино. Это накладывает отпечаток и на внешний вид, и характер, и на лексику персонажей. Как правило, в изображении школьной жизни чувствуется соответствие общепринятым правилам и требованиям к внешнему виду учителей и учеников: строгий внешний вид, форменная одежда. Однако и здесь есть исключения: например, Иван в фильме «Три с половиной дня из жизни Ивана Семёнова, второклассника и второгодника» (1966) взъерошенный, вечно опаздывающий и придумывающий разные уловки, чтобы не учиться, фантазер и выдумщик Семен даже написал письмо «в министерство», рассказав о мучениях, которым подвергает его учительница, и посему ему совершенно необходима пенсия.

Школьники в фильмах «оттепели» в основном не столь целеустремленны, смелы, вежливы и активны, как их сверстники из лент 1920-х – 1930-х, но в целом сохраняют оптимизм и жизненную перспективу. Впрочем, среди них всё чаще попадаются отрицательные персонажи, надежды на перевоспитание которых уже не столь велики, как раньше.

Кадр из фильма «А если это любовь?» (1961) дает хорошее представление о внешнем виде, одежде, телосложении персонажей – школьников.



Кадр из фильма «А если это любовь?» (1961)

Педагоги из фильмов раннего периода «оттепели» внешне выглядели примерно так же, как и в лентах 1930-х – 1940-х: их отличала «скромность в одежде. Одежда учителей вне моды. Она похожа скорее на некую униформу: костюм темных тонов, состоящий из юбки в комплекте с пиджаком и белой или светлой блузкой, для учительницы. И тот же темный костюм, белая рубашка и галстук – для учителя. Обязательной обувью были туфли или ботинки. Классическая прическа учительницы – это собранные в узел волосы (Татьяна Сергеевна (учительница из фильма «Весна на Заречной улице» – А.Ф.) дома ходит с распущенными волосами, но, собираясь на работу, собирает волосы в пучок)» [Григорьева, 2007].



Кадр из фильма «Весна на Заречной улице» (1956)

«Позднеоттепельные» киноперсонажи-учителя уже не воспринимаются однозначными символами борьбы за коммунизм, они утратили идеально положительный ореол и всё больше и больше оказываются во власти сомнений, недовольства своей жизнью и судьбой. Еще одна «серьёзная, симптоматичная для современной культуры в целом, социальная проблема, проартикулированная советским кинематографом, начиная с конца 60-х гг. – утрата социальной дистанции между учителем и учеником» [Шипулина, 2010]. В частности, в комедии «Урок литературы» (1968) у молодого учителя сложились явно панибратские отношения с учеником-двоечником.

Кадр из фильма «Доживем до понедельника» (1968) отражает внешний вид, одежду, телосложение персонажей-педагогов «позднеоттепельных» лет.



Кадр из фильма «Доживем до понедельника» (1968)

Негативное изображение школы и педагогов «царского режима» в эпоху «оттепели» занимало в советском кино маргинальное место («Первая бастилия», 1965).

Существенное изменение в жизни персонажей медиатекстов: школьники живут обычной жизнью, однако среди них находятся учащиеся, которые плохо учатся («Большие и маленькие», 1963; «Вниманию граждан и организаций», 1965; «Три с половиной дня из жизни Ивана Семёнова, второклассника и второгодника», 1966), плохо себя ведут («Меня зовут Кожа», 1963; «Три с половиной дня из жизни Ивана Семёнова, второклассника и второгодника», 1966), подвергаются дурному влиянию («Мишка, Серега и я», 1961), становятся религиозными («Тучи над Борском», 1960; «Чудотворная», 1960), присваивают себе чужие деньги («Мы вас любим, 1962», «Мимо окон идут поезда», 1965), влюбляются раньше положенного возраста («Повесть о первой любви», 1957; «А если это любовь?», 1961; «Дикая собака Динго», 1963; «Я вас любил», 1967).

В фильмах оттепели показана жизнь обычных людей, людей думающих, размышляющих и ищущих свое место в жизни. Эта сюжетная линия прослеживается в большинстве фильмов данного периода и встречается в разных жанрах фильмов школьной тематики.

Возникшая у персонажей проблема. В годы «оттепели» фильмы школьной тематики были связаны с серьезными социальными, нравственными, духовными проблемами взросления, вхождения во взрослую жизнь. Нарушение привычной жизни соотносилось чаще всего с необходимостью переосмысления того, что происходит вокруг, с переоценкой ценностей. Ярким примером здесь могут выступать персонажи из фильма «Друг мой, Колька!» (1966), где мы видим и проблемы столкновения разных мировоззренческих взглядов школьников Коли Снегирева и Валерия Новикова, при этом «реализуется идея многообразия типов персонажей-подростков» [Артемьева, 2015, с. 19].

Нарушение привычной жизни учителей ярко показано в фильме «Мимо окон идут поезда», где разворачивается нравственный конфликт, связанный с принципиальным несогласием взглядов молодой учительницы интерната Лидии Сергеевны и опытного директора Федора Федоровича. Можно вспомнить и внутренний кризис героя Ильи Семеновича Мельникова из фильма «Доживем до понедельника».

Решение проблемы: вариант фильмов ранней «оттепели» (или более поздних лент, построенных в духе ранней «оттепели»): «правильные» персонажи (школьники, учителя, родители) индивидуальными и совместными усилиями возвращают нестандартных школьников к обычной жизни («Меня зовут Кожа», 1963; «Три с половиной дня из жизни Ивана Семёнова, второклассника и второгодника», 1966), «Мишка, Серега и я», 1961 и др.); вариант пика и заката «оттепели»: отрицательные персонажи (консервативные учителя, воспитатели, родители, вожатые и иные

ретрограды) успешно или безуспешно пытаются восстановить *status quo* («А если это любовь», 1961; «Друг мой, Колька!..», 1961; «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен!», 1964; «Мимо окон идут поезда», 1965). Но главное – поиск решения проблем, возникающих в «оттепельных» фильмах шел через внутренние искания, обращение к гуманистической природе человека, это путь человека чувствующего, неравнодушного, терпящего порой неудачи и крушения надежд, не всегда находящего выхода. Таков путь Генки Шестопала из фильма «Доживем до понедельника», Ксении и Бориса из киноленты «А если это любовь?» и др.

Во многих фильмах именно учитель был нравственным мерилом и советчиком, который помогал персонажу в решении проблем. Например, О.В. Григоревой поиск решения проблем в фильме «Весна на Заречной улице» описан с опорой на мифологию волшебной сказки В. Проппа: «Путь от неофита к посвященному предполагал преодоление многочисленных препятствий, обусловленных как внешними обстоятельствами, так и кознями недоброжелателей: Юра в «Весне на Заречной улице» на протяжении всего фильма убеждает главного героя, Александра Савченко, бросить вечернюю школу. Есть и помощники, которые помогают герою преодолевать все преграды на пути к заветной цели: в «Весне...» инженер появляется в самые трудные для Савченко моменты и не дает ему сбиться с правильного пути. В конце героя ждала заслуженная победа (символически выраженная получением аттестата)» [Григорьева, 2007].

Итак, период «оттепели» подарил зрителям много талантливых фильмов. Обращение к школьной тематике было в те годы связано с активизацией интереса к личности ребенка, пересмотром взглядов на воспитание и становление школьника. Количество фильмов (в том числе и школьной тематики) значительно увеличилось по сравнению с предыдущими периодами. Открытие специализированных детских киностудий, изменение идеологического курса, нацеленного на ослабление идеологического контроля произведений киноискусства – все эти факторы существенным образом повлияли на характер фильмов школьной тематики.

В рассматриваемый период в детский кинематограф пришли молодые режиссеры, актеры, операторы, привнесшие в фильмы рассматриваемой нами тематики новый взгляд на школу, образы учеников и учителей, по-новому пытавшиеся представить сюжетные линии и нравственные, мировоззренческие проблемы персонажей.

В целом фильмы «оттепели» (1956-1968) на школьную тему можно условно разделить на два этапа: ранней (1956-1963) и поздней «оттепели» (1964-1968), хотя, естественно, между кинематографом этих периодов была определенная диффузия.

«Оттепельные» аудиовизуальные тексты на тему школы и вуза, по мысли властей, должны были поддерживать основные линии тогдашней государственной политики в образовательной и социокультурной сферах, то есть показать, что советская система образования, воспитания и культуры реформируется: 1) образовательный/воспитательный процесс выходит за прежние строгие рамки сталинских правил (при сохранении общих коммунистических ориентиров и жесткой антирелигиозной направленности); 2) отношения педагогов и учащихся становятся более демократичными, в какой-то степени творческими, опирающимися на опыт советских педагогов-новаторов 1920-х годов; 3) в школе и вузе есть проблемные зоны (в частности, было снято табу с прежней трактовки образа советского педагога как почти идеального представителя наиболее образованной части народа).

Первому «оттепельному» этапу в большей степени была свойственна романтическая опора на педагогический опыт революционной советской педагогики 1920-х и создание трогательных лирических историй, где, несмотря на мелкие трудности, побеждала гармония хороших учителей и, пусть поначалу и оступившихся, но тоже хороших учащихся.

В ходе второго этапа «оттепели» всё чаще стали проявляться иные тенденции: с одной стороны, кризиса, разочарования и усталости педагогов, а с другой – прагматичной циничности учащихся.

Студенческая кинотематика: 1956-1968

Период «оттепели» называют эпохой расцвета или «ренессансом» в советском кино, так как появилась целая плеяда талантливых режиссеров, сценаристов и актеров, которые создали

настоящие шедевры кинематографа и тем самым вернули советскому киноискусству статус мировой кинодержавы: «главный урок «оттепели» в том, что российское кино вернулось в мировой киноконтекст» [Чернышова, 2006].

С другой стороны, это была эпоха научно-технического прорыва, расширения международных контактов, расцвета поэзии, музыки и живописи в СССР. Постепенно менялось общественное сознание людей, зарождалась идея обновления общества. Это было время больших возможностей и надежд, когда советские граждане все еще искренне верили в создание «социализма с человеческим лицом». Ослабление тоталитарной власти привело к некоторому смягчению цензурного «гнета» в советском искусстве и культуре: появилась относительная свобода слова и творческого самовыражения, разумеется, в рамках коммунистической идеологии, принципа «партийности в искусстве»; создавались различные творческие объединения и союзы.

В отличие от периода 1920-х – первой половины 1950-х, советский кинематограф эпохи «оттепели» всё чаще затрагивал и тематику вуза. Иногда в комедийном жанре («Приходите завтра», 1962; «Наваждение», 1965), но в основном – в мелодраматическом («Разные судьбы», 1956; «Они встретились в пути», 1957; «Город зажигает огни», 1958; «Сверстницы», 1958; «Улица Ньютона, дом 1», 1963) [Федоров, Левицкая, Горбаткова, 2017; Сальный, 2017; Михалева, 2017].

В фильмах «Разные судьбы» (1956), «Город зажигает огни» (1958) и «Сверстницы» (1958) тема вуза играла маргинальную роль. В мелодраме «Они встретились в пути» (1957) – ключевую. Здесь успешно поступившая в педагогический вуз девушка берет на буксир провалившегося на вступительных экзаменах рабочего, в итоге юная репетиторша и её ученик влюбляются друг в друга, и последний, разумеется, становится успешным студентом на следующий год. Попутно всеобщего осуждения заслуживает смазливая студентка-карьеристка, а седобородый профессор «старой закалки» с чувством поет в студенческой компании задушевную песню. Словом, картина, хоть «оттепельная» по времени, но абсолютно привязанная (и по сюжету, и по стилю) к познесталинским временам.

В популярной музыкальной комедии «Приходите завтра» (1962) провинциалка Фрося, благодаря врожденным вокальным способностям, поступает в консерваторию и, несмотря на разного рода препятствия и несуразности, в итоге становится любимицей мудрого педагога. Фильм с таким немудреным сюжетом и с такой героиней тоже мог бы вполне появиться и в конце 1940-х, и в 1950-х, и в 1970-х.

Более «оттепельным» по сюжету был еще один фильм о студентах – «Улица Ньютона, дом 1» (1963). Здесь тоже рассказывается история провинциала, попавшего в столичный вуз, но уже в жанре драмы. Студента Тимофея ждет серьезное жизненное испытание: его научная работа, написанная вместе с однокурсником, побеждает в престижном конкурсе, но… вскоре оказывается, что в ней допущена досадная ошибка. Слабый духом однокурсник упрашивает Тимофея никому об этом пока не говорить, однако тот гневно отвергает это нечестное предложение и уезжает в провинцию, где между делом готовит новый вариант научной работы. Пожалуй, в этом сюжетном повороте ничего особо «оттепельного» нет. Истории о принципиальных учащихся, для которых правда дороже всего, часто разворачивалась в (аудиовизуальных) текстах и в сталинские времена, и во времена постоттепельные. Об «оттепельности» в «Улице…» напоминают детали, атмосфера: выступления поэтов у памятника Маяковскому, песни под гитару Юлия Кима и экспрессивная операторская работа.

Место действия, исторический, социокультурный, политический, идеологический контексты

Особенности исторического периода создания медиатекстов, условия рынка, которые способствовали замыслу, процессу создания медиатекстов, степень влияния событий того времени на медиатексты

Непродолжительный исторический период «хрущевской оттепели» в СССР характеризовался целым рядом особенностей, связанных со значительными изменениями, прежде всего, во внутриполитической общественной и культурной жизни страны: провозглашалась «десталинизация» (избавление от культа личности Сталина) всех сторон жизни страны – в политике, искусстве, архитектуре, литературе; были реабилитированы политические осужденные и

часть запрещенных ранее художественных произведений, в 1958 году из Уголовного Кодекса РСФСР было изъято понятие «враг народа». В целом, произошла некоторая либерализация общественной и культурной жизни страны.

Советское кино 1960-х как «зеркало эпохи» стало более реалистичным, достоверным, правдивым, неформальным и в то же время интеллектуальным, рефлексивным, романтичным и искренним.

Благодаря успехам советских ученых, СССР осуществил грандиозный для того времени научно-технический прорыв в разных отраслях науки и народного хозяйства. Отсюда у молодежи появился интерес к интеллектуальным профессиям – ученым, инженерам, учителям, геологам, физикам, что также отразилось на выборе медиаобразов героев в советском кинематографе 1960-х. Например, фильм о друзьях-геофизиках – молодых ученых из фильма «Иду на грозу» (1965).

Руководство страны уделяли большое внимание комсомолу, и «делало ставку на молодежь», Например, в 1957 году в Москве прошел VI Всемирный Международный фестиваль молодежи и студентов. По всей стране открывались новые вузы, при этом молодые люди с трудовым стажем имели преимущества при зачислении. Появлялись научные учреждения и исследовательские центры, крупные научные лаборатории, филиалы и отделения Академии наук СССР. Высшее образование становилось престижным [Федор, 2012, с. 51], в то время как в эпоху сталинизма это во многих случаях считалось недостатком, а не преимуществом.

С другой стороны, активизировалось молодежное движение в стране, студенты формировали основной «костяк» творческой интеллигенции: они всегда были в центре главных культурных событий страны, будь то выставка живописи П. Пикассо в 1956 году в Москве или открытие первого в Союзе джазового кафе «Молодежное». Хотя джаз, к слову сказать, тогда еще не был, так сказать, на полном «легальном положении».



Кадр из фильма «Разные судьбы» (1956)

Советский кинематограф 1960-х также не оставил без внимания тему молодежи и выбора будущей профессии, появились фильмы о молодом поколении, выпускниках школ, студентах. Для сравнения: примерно за двадцать лет эпохи сталинизма вышел всего один фильм о студентах-комсомольцах – «Закон жизни» (1940), и тот не понравился И.В. Сталину и оказался под запретом для показа советским зрителям, а за время «оттепели» на широкий экран было выпущено около десятка кинокартин об образовании в вузах, студенчестве.

Тема войны в период «оттепели» продолжала быть ключевой в советском кинематографе 1960-х, но акцент сместился на личность и трагедию конкретного человека, рядового фронтовика или труженика в тылу. Отголоски войны нашли отражение и в медиатекстах на студенческую тему. Так в фильме «Город зажигает огни» (1958) главный герой, переживший ужасы войны и личную драму, после демобилизации поступает в строительный институт и начинает новую счастливую жизнь. Здесь институт помогает поддерживать связь поколений, молодежи и фронтовиков. В фильме «Они встретились в пути» (1957) есть, на первый взгляд, незначительная, но важная сюжетная линия о безотцовщине, о трудностях воспитания детей послевоенного времени: мать-

одиночка не справляется с воспитанием сына-хулигана, чей отец погиб на войне.

Ослабление цензуры в кино сделало возможным более критическое освещение социальной действительности, которое заметно, в частности, в умеренных уколах в адрес советского бюрократизма, например, в фильме о музыкальном вузе «Приходите завтра» (1962).

Как знание реальных исторических событий конкретного периода помогает пониманию данных медиатекстов

В период «оттепели» в медиатекстах все чаще стали появляться политически нейтральные темы и проблемы, кино стало менее ориентированным на коллектив и более персонифицированным. У нового поколения советских кинематографистов – «шестидесятников» – появился новый тип героя, представляющий собой некий гуманистический идеал того времени, – рядового человека, далеко не идеального, но привлекательного своими нравственными и человеческими качествами, простого и понятного зрителям. По выражению историка кино В.А. Утилова, «эти годы и фильмы восстановили в правах обыкновенного человека, которого раньше увидеть было очень трудно. На экранах появился человек думающий, а не исполняющий чью-то волю. Появились герои, которые ставят перед собой простые, гуманные цели» [Цит. по: Чернышова, 2006]. Вместо героев труда и борцов за советскую власть – непременных атрибутов кинематографа сталинской эпохи, в советских фильмах эпохи «оттепели» на студенческую тему появились реалистические кинообразы героев, эмоционально близкие советской аудитории – простые студентки-подружки («Сверстницы», 1959); вчерашние школьники – вступающие во взрослую жизнь («Разные судьбы», 1956); бывшие фронтовики – нынешние студенты строительного института («Город зажигает огни», 1958); абитуриенты из далекой провинции, стремящиеся учиться в центральных вузах страны («Они встретились в пути», 1957; «Улица Ньютона, дом 1», 1963; «Приходите завтра», 1962).

Таким образом, советские фильмы «оттепели» *для* молодежи и студентов, действительно были фильмами *о* студентах и молодом поколении: о проблемах взаимоотношений молодого и старшего поколений, о проблеме профессионального и личного выбора («Улица Ньютона, дом 1», 1963), о верности и предательстве («Город зажигает огни», 1958), о конформизме и принципиальности («Иду на грозу», 1965), о дружбе и любви («Разные судьбы», 1956), о призвании («Они встретились в пути», 1957), о первых шагах самостоятельной жизни молодых людей («Сверстницы», 1959).

Острая необходимость в высококвалифицированных специалистах, обусловленная бурным ростом научно-технического потенциала страны, привела к повышению статуса высшего образования и открытию национальных и региональных вузов, развитию заочного и вечернего образования для работающих студентов. Так, в фильме «Разные судьбы» (1956) один из главных героев уезжает в далёкий сибирский город, устраивается рабочим на завод и учится в институте на вечернем отделении. Персонаж фильма «Иду на грозу» (1965), исключенный из института за научное свободомыслие, также идет работать в заводской цех и параллельно продолжает учебу.

Образ вуза в кинематографе 1960-х гг. стал более многогранным: во-первых, это был государственно-экономический образовательный субъект, во-вторых, субъект конкретной области народного хозяйства, и, в-третьих, социально-культурный центр, объединяющий коллективы и личности. Например, в фильмах «Улица Ньютона, дом 1» (1963) и «Иду на грозу» (1965) помимо описания учебной/научной жизни студентов мы видим их публичную жизнь, то, как студенты участвуют в конференциях и выступают с докладами на семинарах, как они проводят свое свободное время, как отдыхают вместе, как общаются в неформальной обстановке. Герои фильма – не просто сокурсники, они – друзья, товарищи, коллеги, соратники, единомышленники или оппоненты.

Научные (прежде всего – космические) достижения СССР способствовали появлению в советской «кинооттепели» новых романтических героев – исследователей, ученых, физиков, геологов, инженеров космических кораблей, космонавтов: «Во второй половине 1950-х – начале 1960-х гг. происходит экспансия образа инженера в советском кино. Инженер как носитель "полезного знания" становится главным героем "производственного фильма", потеснив рабочего. Резко расширяется присутствие геолога, прямого наследника героических полярников 1930-х –

1940-х гг. Но теперь в этом кинематографическом персонаже наблюдается естественное соединение “интеллигентности” и “мужественности”, которые ранее были разведены или подавались лишь в связи с самоотверженным исполнением долга» [Зудина, 2011, с. 172].

Образ студента в советском кино эпохи «оттепели» уже не такой «плоский» и «однобокий», как это было в кинематографе эпохи сталинизма: студенты не просто учатся в вузе и получают высшее образование, они – молодые исследователи и ученые, которые смело спорят с преподавателями (например, студента в фильме «Иду на грозу» (1965) исключают из института за спор с преподавателем и руководством вуза по поводу кибернетики, считавшейся в то время лженаукой); делают научные открытия («Улица Ньютона, дом 1», 1963; «Иду на грозу», 1965). Все эти персонажи не боятся думать: они размышляют о жизни и смерти, о преданности и предательстве, об истинной и ложной науке.

Примечательно, что в советских игровых фильмах эпохи «оттепели» на студенческую тему по-новому прозвучала старая тема «русского героя» – простого, непосредственного, непредсказуемого, но целеустремленного и принципиального, обладающего цельным и сильным характером, способного совершить подвиг. Так, как когда-то М.В. Ломоносов, издалека приезжает учиться в московский вуз романтический герой Тимофей («Улица Ньютона, дом 1», 1963). Голосистая Фрося из фильма «Приходите завтра» (1962) тоже добирается из далекой сибирской глуши в столицу с заветной мечтой стать знаменитой певицей. И даже вопреки отсутствию первоначальной базовой подготовки, необходимой для выбранной ими специальности, они успешно справляются с трудностями и добиваются поставленных целей благодаря своему таланту, трудолюбию и настойчивости. В данных медиатекстах звучит еще и тема конфликта между «человеком из народа» и столичной жизнью.

Что касается культурной жизни студентов, то в этот период отмечался небывалый рост студенческого движения: студенты, почувствовав вкус относительной свободы, устраивали шумные застолья и танцы, поэты читали стихи на площадях и в парках. Реабилитация ранее запрещенных поэтов дала возможность советской интеллигенции зачитываться стихами А.А. Ахматовой, Б.Л. Пастернака, М.А. Цветаевой и др.: «жаждущая публика собиралась у памятников, где с импровизированных трибун выступали и маститые и молодые, никому не известные поэты» [Ледовских, 2013]. Так, примером реальной исторической ссылки на «поэтический бум» того времени можно считать сцену в фильме «Улица Ньютона, дом 1» (1963), где студенты, собравшись у памятника В.В. Маяковскому, слушают стихи, которые декларируют поэты. Вот как писала в своих ностальгических воспоминаниях очевидец и активный участник тех событий: «Это был островок свободы среди серости, страха и пошлости тогдашней Москвы. Я смотрела на этих свободных, а значит, мужественных людей, не слышала, что они читают, а только слушала их голоса и дышала, дышала свободой. Я еще не знала их имен, но они уже стали моими друзьями» [Арутюнян, 2002].

На фоне «поэтического бума» эпохи «оттепели», появился новый жанр, который остается популярным и в наше время – самодеятельная или авторская песня. Это были песни о свободолюбивых романтиках и мечтателях, бродягах с рюкзаком и гитарой за плечом, презирающих комфорт и мещанский быт.

Естественно, что молодые барды оказались в центре культурной жизни молодежи. Более того, многие их песни звучали и в советских игровых фильмах эпохи «оттепели». Например, поэты-барды Ю. Коваль и Ю. Ким специально написали и спели песню в небольшом эпизоде в фильме «Улица Ньютона, дом 1» (1963) по пьесе Эдварда Радзинского.

В кадре – поэт-бард Ю. Ким поет под гитару свою авторскую песню на молодёжной студенческой вечеринке.

Тогда же появилось известное противостояние «физиков» и «лириков» («Улица Ньютона, дом 1», 1963), которые, на самом деле вполне гармонично сосуществовали: студенты сообща создавали студенческие театры и стенгазеты, активно участвовали в научной жизни института, спорили на товарищеских вечеринках и застольях.



Кадр из фильма «Улица Ньютона, дом 1» (1963)

Обязательное всеобщее среднее образование и увеличение строительства школ в городах и селах вызвало нехватку педагогических кадров, появился социальный заказ на педагога, учителя, воспитателя. В этом отношении важно упомянуть о медийном имидже молодого учителя – будущего педагога и воспитателя в советских игровых фильмах эпохи «оттепели», которые, действительно, выполняли «функцию конструирования профессиональных образов» педагогов того времени [Чащухин, 2006, с. 132].

В частности, в фильме «Они встретились в пути» (1957) двое молодых людей из провинции приезжают в Ленинград поступать в педагогический институт. Она – успешно сдает вступительные экзамены и поступает, он – проваливается, но не сдается и остается в городе, чтобы снова поступать в следующем году. При этом девушка в фильме, обладая хорошими теоретическими познаниями в области педагогики, явно не имеет педагогического призвания, не умеет общаться с детьми, а молодой человек, наоборот, будучи несведущим в теории воспитания, имеет природный дар воспитывать детей. В финале фильма, оба персонажа помогают друг другу найти себя в педагогической профессии и влюбляются друг в друга. В этом смысле название фильма приобретает более широкое значение – герои не просто буквально встретились в поезде по дороге в Ленинград, но им повезло, что они «нашли друг друга» на жизненном и профессиональном пути… Интересно, что в фильме много сцен с детьми, при этом, даже детские персонажи выглядят также естественно, как и взрослые.

Социокультурный, идеологический, мировоззренческий, религиозный контекст

Идеология, мировоззрение авторов данных медиатекстов в социокультурном контексте; *идеология, культура мира, изображенного в медиатекстах*

Вынужденные работать в рамках принципа «партийности в искусстве» и «социалистического реализма», авторы медиатекстов, как и прежде, старались создавать «идейно выдержанные» произведения кино в рамках коммунистической идеологии, но в силу относительного послабления идеологической цензуры в период «оттепели» им удалось реализовать свои творческие замыслы, связанные с критическим осмыслением окружающей их действительности.

Период «оттепели» позволил сделать советское кино гуманистичнее, выдвинув на первый план постижение природы человеческих отношений и характеров («Разные судьбы», 1956; «Город зажигает огни», 1958; «Сверстницы», 1959), нравственный конфликт (внутриличностный или межличностный) как ситуацию морального выбора героев медиатекстов («Улица Ньютона, дом 1», 1963; «Иду на грозу», 1965), а также интерес к «маленькому человеку» с его, на первый взгляд, незначительными проблемами и чаяниями («Приходите завтра», 1962).

В целом, авторы медиатекстов затрагивали философские, эстетические, психологические, социальные, нравственные аспекты личности. При этом прежняя идея «классовой борьбы», доминировавшая в кинематографе предшествующих лет, трансформировалась от идеологии и/или политики в сторону социальной и/или личностной морали.

Мировоззрение людей «студенческого мира», изображенного в медиатекстах

Взгляды и убеждения героев медиатекстов о студенчестве связаны, прежде всего, с осмыслением и поиском своего места в жизни, с выбором жизненного пути, с желанием получить образование, с поиском истины. В большинстве случаев, – это романтики своего времени – молодые убежденные ученые, отстаивающие свои принципы («Улица Ньютона, дом 1», 1963; «Иду на грозу», 1965); закадычные друзья, готовые всегда поддержать друг друга в трудной жизненной ситуации («Разные судьбы», 1956; «Сверстницы», 1959); простые, но целеустремленные люди, искренне преданные своей мечте («Приходите завтра», 1962; «Они встретились в пути», 1957).

Ценностные ориентации людей «студенческого мира» включают такие важные приоритеты в жизни героев как образование, профессия, самореализация, дружба, семья, уважение, счастье.

Главным героям вузовской темы эпохи «оттепели» – студентам (положительным персонажам) – свойственны честность, принципиальность, товарищеский дух и готовность прийти на помощь, целеустремленность, бескомпромиссность, вера в силу науки, стремление учиться и постигать истину. Они презирают стереотипы, комфортный быт и мещанство.

Отрицательные персонажи медиатекстов о студенчестве – своего рода «антипримеры» – молодые люди, юноши или девушки, «идущие по линии наименьшего сопротивления», выбирающие наиболее легкие пути для достижения цели, избегающие жизненных трудностей, предающие науку ради престижа или карьерного роста, изменяющие своим идеалам и принципам.

В целом, имиджи студентов в фильмах эпохи «оттепели» более или менее приближены к реалиям того времени, но главные положительные персонажи, призванные служить образцом для подражания, в большинстве случаев, несколько идеализированы. Зачастую, «идеальный студент» эпохи «оттепели» – романтический персонаж, целеустремленный, мыслящий, непредсказуемый, бескомпромиссный правдоискатель, с сильным характером, – подлинный герой «мобилизационного проекта» своего времени, «одной из составляющих которого как раз и была попытка формирования новой человеческой идентичности» [Михайлин, 2015].

Структура и приемы повествования в данных медиатекстах

Схематично структуру, сюжет, репрезентативность, этику, особенности жанровой модификации, иконографии, характеров персонажей можно представить следующим образом:

Место и время действия в медиатекстах. Время действия фильмов: послевоенное время или время «оттепели». Действие обычно происходит в Москве или Ленинграде, иногда город не акцентируется.

Характерная для данных медиатекстов обстановка, предметы быта: обстановка и предметы быта в медиатекстах преимущественно аскетичные и функциональные. В основном, студенты скромно живут в общежитии или в коммунальной квартире. Избалованные барышни-студентки живут с состоятельными родителями. В фильме «Город зажигает огни» (1958) некоторые студенты и преподаватели живут прямо в институте, так как пока не нашли другое жилье в послевоенном городе…

Жанровые модификации: драма, мелодрама, комедия.

Стереотипные приемы изображения действительности:

– положительные персонажи представлены однотипно: девушки-студентки – скромные, воспитанные, аккуратные, порядочные, честные, открытые, доброжелательные, жизнерадостные, отзывчивые, преданные, как и положено советскому образу идеальной девушки; юноши-студенты – мужественные, сильные, смелые, веселые, иногда порывистые, принципиальные, бескомпромиссные максималисты, защитники слабых, спорщики и искатели истины;

– отрицательные женские персонажи встречаются редко, но если они есть, то представляют собой антиподы положительных героинь – они эгоистичные, лицемерные, бездушные, на все смотрят с точки зрения потребительской (мещанской) философии, всеми силами пытаясь удобно и легко устроится в жизни за счет других; во взаимоотношениях они тоже меркантильны и ищут выгоду для себя, или же представлены слабохарактерными девушками, предающими любимого человека; отрицательные мужские персонажи встречаются чаще, чем женские: они также не готовы рисковать и готовы идти на компромисс или на сделку со своей совестью ради сиюминутный выгоды или карьерного роста;

– старшее поколение (преподаватели, родители или родственники студентов, соседи,

коллеги) представлено более дифференцированно и реалистично; в основном – это второстепенные персонажи, которые служат неким естественным фоном и в тоже время выполняют дидактическую роль, в нужный момент, воспитывая и направляя молодых персонажей;

– в некоторых медиатекстах встречаются сцены, типичные для студенческого жанра: шумные товарищеские вечеринки и застолья с обязательным исполнением студенческой песни под гитару, а также сцены товарищеского суда.

Типология персонажей:

– *возраст персонажей:* возраст студентов находится в пределах 18-25 лет, за исключение студентов-фронтовиков, которые выглядят старше; взрослые могут быть любого возраста;

– *уровень образования:* у студентов соответствует курсу обучения; преподаватели – высококвалифицированные специалисты, интеллигентные люди; образование других персонажей может быть любого уровня.

– *социальное положение, профессия:* женские персонажи-студентки выбирают типично «женские» профессии – учитель, актриса, врач, певица; юноши-студенты выбирают традиционно «мужские» профессии – физик, строитель, ученый, за исключением фильма «Они встретились в пути» (1957), в котором главный персонаж хочет стать учителем, но это скорее исключение из правила: он сразу же проваливается на вступительном экзамене и ему стоит больших усилий попасть в эту профессию. Социальное положение других персонажей может быть любым.

– *семейное положение персонажей:* студенты, поступающие в вуз, обычно холосты, но главные персонажи обычно находят себе пару после поступления в вуз, затем женятся или расстаются; взрослые персонажи преимущественно, женаты. В некоторых фильмах («Город зажигает огни», 1958 и «Разные судьбы», 1956) показаны супружеская измена или предательство.

– *внешний вид, одежда, телосложение персонажей, черты их характеров, лексика:* внешний вид персонажей студентов представлен довольно дифференцированно: положительные героини одеты скромнее и сдержаннее, чем отрицательные персонажи-студентки; мужские персонажи одеты соответственно их возрасту, статусу и реалиям тех лет.

Кадр из фильма «Разные судьбы» (1956) отражает внешний вид, одежду, телосложение персонажей-студентов тех лет.



Кадр из фильма «Разные судьбы» (1956)

Существенное изменение в жизни персонажей:

– молодые люди – девушки и юноши – оказываются перед выбором будущей профессии, вступают в самостоятельную, взрослую (или мирную) жизнь.

Возникшая у персонажей проблема и ее решение:

– *сюжетный вариант 1*: у героев проблемы межличностного характера: они несчастливы в браке, страдают от неразделенной любви, супружеской измены или предательства; *решением проблемы* становится поступление в вуз или совмещение учебы с работой на производстве, встреча новых спутников жизни и обретение личного счастья («Разные судьбы», 1956; «Город зажигает огни», 1958);

– *сюжетный вариант 2:* персонажи успешно проходят вступительные испытания и становятся студентами вузов, но вступают в конфликт / противоречие со старшим поколением ученых/преподавателей или коллегами-студентами по вопросам науки/истины; *решением проблемы* становится бескомпромиссная борьба героев за правду/истину; одержав победу, они обретают и личное/семейное счастье («Иду на грозу», 1965, «Улица Ньютона, дом 1», 1963);

– *сюжетный вариант 3:* персонажи стремятся, но не могут поступить в вуз в силу слабой теоретической подготовки или по какой-то формальной причине, *решением проблемы* становится борьба героев за возможность учиться в вузе; в финале благодаря своему таланту, настойчивости, трудолюбию или помощи товарища персонажи поступают в вуз и обретают личное/семейное счастье («Они встретились в пути», 1957; «Приходите завтра», 1962);

– *сюжетный вариант 4:* избалованная и легкомысленная героиня проваливает вступительный экзамен и не поступает в вуз; она проводит время в сомнительной компании, пока товарищеский суд и смерть отца не вынуждают героиню начать самостоятельную жизнь; *решение проблемы* – работа в цеху и любовь к молодому мастеру изменяют героиню, ее характер и взгляды на жизнь; в финале она полностью перевоспитывается.

Сюжетный анализ советских игровых фильмов эпохи «оттепели» на студенческую тему очерчивает круг центральных проблем:

– профориентационная проблема, выбор будущей профессии и жизненного пути, поиск своего призвания и места в жизни;

– проблемы межличностных отношений (дружба, любовь, измена, предательство); конфликт поколений (дети и родители, студенты и преподаватели);

– проблемы нравственного выбора между правдой и выгодой, между любовью и комфортом.

Кроме того, борьба персонажей в медиатекстах о студенчестве данного периода подвергается значительной трансформации: она уже не носит такой острый идеологический или политический характер, как это было, например, в эпоху сталинизма, – это скорее нравственная борьба за счастье, любовь, истину, возможность получать образование в вузе.

При этом дидактическая роль имиджа советского вуза вполне соотносится с социальным заказом того времени, направленным на популяризацию идеи получения высшего образования среди молодежи. В советских игровых фильмах эпохи «оттепели» молодые люди поступают в технические, строительные, медицинские, педагогические и театральные вузы. Образ советского вуза образца «оттепели» выглядит довольно заманчиво: это современное величественное здание, расположенное, зачастую, в Москве или Ленинграде, – настоящий «храм науки» с просторными аудиториями, лекционными и концертными залами, библиотеками, лабораториями, оборудованными по последнему слову техники…

Кадр из фильма «Улица Ньютона, дом 1» (1963) дает представление об интерьере вуза тех лет: мы видим большой лекционный зал с портретами великих ученых разных эпох…



Кадр из фильма «Улица Ньютона, дом 1» (1963)

Кроме того, авторы медиатекстов эпохи «оттепели», чтобы сделать этот и так почти идеальный образ вуза еще более привлекательным для молодежной аудитории, обязательно вплетают в сюжет романическую линию: главные персонажи, поступая в вуз, в финале находят свою первую и/или настоящую любовь. Отсюда в сознании зрителя формируется стойкая ассоциативная связь между учебой в вузе и обретением личного и/или семейного счастья…

Положительные персонажи-преподаватели в анализируемых медиатекстах о вузе эпохи «оттепели», в большинстве случаев, – представители интеллигентской элиты: добрые наставники, седовласые мудрецы, с тонким чувством юмора, как говорится, – строгие, но справедливые.

Отрицательные медиаобразы преподавателей – антигерои – в фильмах «оттепели» представляют собой: 1) закоснелых руководителей-бюрократов-формалистов, как например, декан института из фильма «Приходите завтра» (1962), который наотрез отказывается зачислять в консерваторию студентку с уникальным природным голосом по формальной причине (так как она пропустила сроки сдачи вступительных экзаменов); 2) рядовых преподавателей-консерваторов, не признающих никаких авторитетов, кроме собственного или официально принятого, которые активно настаивают на отчислении инакомыслящих и вольнодумных студентов-новаторов («Иду на грозу», 1965; «Улица Ньютона, дом 1», 1963); 3) непорядочных или необъективных преподавателей, которые бессовестно защищают своих студентов-«любимчиков» («Они встретились в пути», 1957).

Кадры из фильмов эпохи «оттепели» на студенческую тему, представленные ниже, отражают советских профессоров вузов тех лет.



Кадр из фильма «Они встретились в пути» (1957)



Кадр из фильма «Приходите завтра» (1962)

Итак, в ходе герменевтического анализа советских игровых фильмов эпохи «оттепели» на студенческую тему мы приходим к выводам, что советский кинематограф эпохи «оттепели», опиравшийся на коммунистическую идеологию:

– более реалистично представлял образ советского студента по сравнению с кинематографом эпохи сталинизма, хотя и использовал при этом стереотипные ролевые и гендерные характеристики персонажей;

– расширил проблематику, сюжетный и жанровый диапазон медиатекстов о студенчестве;

– нередко допускал создание политически и идеологически нейтральных медиатекстов;

– трансформировал концепт «борьба» в медиатекстах о молодежи и для молодежи: вектор борьбы сместился от доминанты идеологического и/или политического характера к борьбе социально-нравственной;

– уделял особое внимание нравственному воспитанию и повышению общей культуры молодого поколения;

– пропагандировал гуманистический идеал героя – романтического персонажа, привлекательного своими моральными и человеческими качествами;

– создавал идеализированный образ преподавателя вуза – профессионала своего дела и транслятора гуманистических нравственных ценностей и норм поведения;

– представлял идеализированный имидж советского вуза в соответствии с социальным заказом, направленным на популяризацию высшего образования среди молодежи.

Советские фильмы на тему школы и вуза эпохи «застоя» (1969-1985)

Школьная кинотематика: 1969-1985

Советский кинематограф эпохи «застоя» в литературе часто называют «застойным» или «кинематографом истощения», при этом «истощение здесь относится не только к кино как медиуму, но и к социальной реальности, в которой оно существует и которую репрезентирует» [Щербенок, 2013]. Но утверждать, что все наследие кинематографа данного периода переживало исключительно стагнацию, на наш взгляд, было бы совершенно неправильно: «застойной» была система киноуправления и кинопроизводства, что самым прямым образом сказалось на облике значительной части кинорепертуара, нацеленной на пропаганду «достижений развитого социализма». Но параллельно развивалась и мощная «антизастойная» тенденция, противостоявшая официальным идеологическим и эстетическим установкам. Многочисленные фильмы, созданные в русле этой тенденции, обогатили наш экран бесспорными художественными достижениями и способствовали духовному развитию общества» [Власов, 1997, с. 4].

Идеологически «неангажированные» кинофильмы 1970-х – начала 1980-х отражали преимущественно кризисные социальные явления в политической, социальной, и культурной сферах советской жизни, а также постепенные изменения в общественном сознании и восприятии окружающей действительности того времени: «в самоощущении советского человека появились социальная инертность, недоверие к официальной идеологии – ко всему тому, что связывалось с понятием «развитой социализм». В общественном самочувствии жило предощущение катастрофы, как в экономическом фундаменте, так и в идейно-духовной «надстройке». Между тем, партийно-государственный аппарат пытается удержать систему от предчувствуемого распада, реанимировать дряхлеющую идеологию, что оборачивается новым давлением на духовную сферу жизни, в том числе и на «важнейшее из всех искусств» кино. Однако, несмотря на ужесточение идеологического контроля, появляются фильмы, создатели которых чутко констатируют глубину и остроту кризиса советской системы, а также существенные изменения общественного сознания» [Давиденко, 2004, с. 3-4].

Отсюда обращение авторов медиатекстов данного периода к вечным темам в искусстве – тема отцов и детей, человеческого возраста, нравственности, любви и ненависти, жизни и смерти, смысла жизни, поиск призвания, борьба нового и старого, прогрессивного и консервативного. Все эти темы актуальны и для советских игровых фильмов на школьную тему.

Произошедшие в 1970-х – 1980-х изменения характера кинематографа повлекли за собой ряд противоречий, неоднозначно отразившихся на фильмах о школьной жизни: «кино как искусство продолжало достаточно интенсивно развиваться, кино как отрасль, как индустрия начало переживать период обостряющейся стагнации. Это фундаментальное противоречие по ходу 1970-х нарастало и углублялось, приведя к ряду тяжелых последствий» [Косинова, 2016]. О противоречивости сложности данного периода пишет в своем исследовании и О.В. Григорьева: «С одной стороны, благодаря государственному финансированию укреплялась материальная база культуры. С другой стороны, усилился идеологический контроль руководства страны за творчеством писателей, поэтов, художников и композиторов. В целях регулирования тематики художественных произведений с середины 70-х годов была введена система государственных заказов, прежде всего в области кинематографии. Возросло влияние цензурного пресса» [Григорьева, 2007, с. 234]. Все эти факторы обусловили усложнение аудиовизуальной составляющей игровых фильмов, отсюда «стремление наполнить изобразительный ряд метафорическими деталями, символами» [Елисеева, 2011], значение которых могло быть непонятым цензурой.

В 1970-е годы поколение «энтузиастов» постепенно превращалось в поколение ни во что не верящих людей: «мотив вольного «полета», «жизни для других», ещё актуальный для кинематографа 1960-х, отчасти сохранявший настроения «оттепельных» лет и в начале 1970-х, получил пессимистическое «завершение в картинах Г. Данелии, Р. Балаяна, В. Абдрашитова. Исчерпавшаяся энергия полета к концу 1970-х - началу 1980-х оборачивается тяжелой усталостью, инерцией бессмысленных метаний от человека к человеку без духовного единения и, наконец, нравственным крушением, катастрофой. … другая сторона этой проблемы – нереализованность героя в связи с духовным отступничеством, нравственным предательством» [Давиденко, 2004].

Эти настроения, безусловно, нашли свое отражение и в фильмах школьной тематики, ведь школа – это «живой организм, и ее здоровье, так же как и ее болезни, постоянно меняются» [Соловейчик, 1975]. И если в конце 1960-х в школе (и, соответственно, в кинематографе соответствующей тематики) еще были сильны «оттепельные» настроения, то «70-е годы стали временем консервации развития школы, проникновения государства практически во все сферы ее жизнедеятельности, преобладания тенденции к стабильности. Конец 70-х – первая половина 80-х годов характеризовались обострением кризисных тенденций и ростом нерешенных проблем» [Молоков, 2004]. Понятно, что в произведениях кинематографа школьной тематики эти противоречия не могли не отразиться.

Школьники – герои фильмов, снятых в 1970-х – первой половине 1980-х, не только учатся, но и путешествуют, отдыхают, играют во дворах, занимаются своими важными «ребячьими» делами, как например герои фильмов «Внимание, черепаха!» (1970), «Ох, уж эта Настя» (1971), «Пожар во флигеле, или подвиг во льдах» (1973), «Точка, точка, запятая...» (1972), «Приключения Петрова и Васечкина» (1983) и др. В связи с этим И.А.Зайцева, характеризуя игровой кинематограф периода застоя, адресованный школьной аудитории, отмечает, что в это время мифологема счастливого детства постепенно отдаляется от мира взрослых. У юных зрителей с помощью кино формируется «модель «автономного детства», которое предполагает наличие отдельного детского мира. Герои этих фильмов – антропоморфные сказочные существа, у которых нет серьезной цели в жизни, они не связаны с учебой, они просто играют: Буратино, Красная Шапочка и пр.» [Зайцева, 2016].

Нужно признать, что и в игровом кинематографе таких героев было немало – не только в экранизациях сказок, но и в фильмах школьной тематики. Стереотипные прообразы изображения сказочных героев можно встретить и в кинолентах комедийного, драматического и мелодраматического жанров данного периода. К примеру, это легкомысленная, играющая чужими чувствами, (как классическая принцесса) Клава из мелодраматической ленты «В моей смерти прошу винить Клаву К.» (1979). Таким образом, в 1970-1980-х годах происходит «постепенный «выход в тираж» школьной темы: проблематизация образов ученика и учителя … меняется мелодрамой в чистом виде» [Артемьева, 2015]. Проведенный анализ жанровой специфики фильмов на школьную тему подтвердил, что по количеству мелодрам данный период значительно обогнал

предыдущие этапы развития игрового кино о школе.

Как и во всем кинематографе, в фильмах на тему школы началось время, когда «любое обнажение противоречий и сложностей считалось «на руку» идеологическим врагам; когда подсчитывалось количество отрицательных и положительных персонажей, а правда жизни связывалась с «весовым» преимуществом положительного и т.д. Причем положительность мы привыкли воспринимать как некую словесную фигуру – главное, чтобы персонаж говорил правильные слова!» [Лёвшина, 1989, с. 49]. А, как известно, социальные ситуации, когда формализм зачастую граничит с равнодушием и цинизмом, рано или поздно отражается в зеркале произведений медиакультуры очень острыми и проблемными фильмами. Не стали исключением и 1970-е – 1980-е, когда противоречия и проблемы в обществе и школе отозвались лентами, всколыхнувшими не только всё школьное сообщество, но и вызвало жаркие дискуссии в социуме в целом: «Ключ без права передачи» (1976), «Подранки» (1976), «Розыгрыш» (1976), «Пацаны» (1983), «Чучело» (1983) др. Выход этих и других проблемных фильмов в период «застоя» подтверждает справедливое мнение, что «власти при всем старании не удалось погасить этот пылающий костер. Всё то лучшее, здоровое, настоящее что, намечалось и стало прорастать в оттепельных фильмах, продолжало расти и развиваться дальше и в 70-е годы. Только этот процесс протекал в другом – малопригодным для роста и развития климате. Не благодаря ему, а уже вопреки, наперекор. И соответственно общий пейзаж нашего кино стал выглядеть уже по-другому» [Летопись, 2015].

Постоттепельные времена всё ярче стали обозначать прагматичность и ироничное отношение к учителям со стороны школьников. Еще каких-нибудь двадцать лет назад учитель на экране был мудрым кумиром и наставником учащихся. А в фильме «Переступи порог» (1970) старшеклассник с явно выраженными математическими способностями, нисколько не боясь гневной реакции педагога, заявляет ему: «Я не хотел бы оказаться на Вашем месте. Надеюсь, что сумею найти своим способностям лучшее применение. Вы ведь не думали, что окажетесь в школе, я надеюсь, что мне удастся избежать такой судьбы». Таким образом, этот фильм, вслед за невышедшим в прокат «Уроком литературы» (1968), переступил порог уважительного отношения положительного персонажа-школьника к педагогической профессии.

Казалось, авторы драмы «Идущий следом» (1984) хотели бы поспорить с такой пессимистической позицией, задумав фильм о высоком предназначении учителя, о благородной красоте его творчества, о преемственности педагогического призвания. С первых же кадров «Идущий следом» тяготеет к надбытовому, символически-притчеобразному строю. На экране возникает еще одна вариация на тему возвращения блудного сына. История молодого, полного честолюбивых замыслов парня, не выдержавшего искушения (приглашение из провинции в столицу, престижная работа в министерстве), изменившего призванию (герой прекращает учительствовать в сельской школе), чтобы потом на вершине успеха переосмыслить свою жизнь и начать ее заново, возвратиться в брошенный когда-то отчий дом.

Есть в этой истории искушения и возращения нечто притягательное для многих художников. Быть может, потому, что она позволяет показать человека в переломные моменты судьбы, глубже и пристальнее вглядеться в его характер. Вот и в «Идущем следом» поначалу кажется, что традиционная сюжетная схема будет наполнена глубоким смыслом. В картине нет ни одной лишней сцены, случайной детали, все тщательно продумано – от фактуры интерьеров до костюмов героев. И если малолетний детдомовец Валя в суровые послевоенные годы украдет у старого учителя Русова автоматическую ручку, то попутный грузовик волею судьбы обязательно привезет мальчишку именно в тот деревянный домишко, из которого он только что сбежал. А если старик Русов берет Валю из детского дома, то и Русов-младший через много лет, бросив в Москве жену и сына, тоже усыновит вихрастого мальчишку, лишенного родительской ласки. Даже случайная вроде бы встреча с делягой-шофером не пройдет для главного героя бесследно. Лет через двадцать каким-то непостижимым образом тот найдет Валентина Русова в министерском кабинете и попросит его продать дом в далекой Кандауровке.

В такой выверенности, кольцеобразности фабулы теряется порой дыхание подлинной жизни. Приметы времени почему-то сводятся к песням Робертино Лоретти и стихам Евгения Евтушенко, а

характеры – к статичным, однозначным характеристикам. Чистота и благородство замысла не находят нигде достойного воплощения: ни в драматургии, страдающей схематизмом и прямолинейными мотивировками, ни в режиссуре, пытающейся воплотить сюжет в поэтическом ключе. Но, увы, поэтика картины основана на банальных символах и стандартных метафорах, вроде разрушенного от времени макета сельской школы, который пылится на балконе роскошно обставленной квартиры главного героя во времена его «министерского часа».

И. Калныньш в роли Валентина Русова скован, неэмоционален, в его герое не ощутимо вдохновение учительского таланта, которое так часто декларируется в словесной форме. Когда же актер старается эту эмоциональность, душевную щедрость сыграть, получается претенциозная фальшь, как в сцене, где Валентин, впервые после долгой разлуки встретивший любимую женщину, радостно приглашает войти в комнату своего лучшего ученика Ванечку в ситуации, совсем не подходящей для постороннего взора.

Даже такой талантливый мастер, как Н. Гринько, оказался бессильным до конца преодолеть банальную дидактику характера своего героя – старика Русова. Правда, в начальных кадрах фильма, вглядываясь в его мудрые и печальные глаза, верится, что этот человек сможет научить разумному, доброму, вечному любого озлобленного мальчугана. Но как только герой Н. Гринько начинает говорить, обнаруживается нравоучительность текста, произносимого к тому же не самим актером. Более того, в самом названии фильма после просмотра чудится иной, вовсе не запланированный авторами смысл вторичности, нежелания пойти дальше, внести в тему что-то сокровенное.

Ничуть не повысила учительский авторитет и драма «Перевод с английского» (1972), где учитель-практикант не стеснялся признаться, что в педагогический вуз он поступил из-за боязни «провалиться» на экзаменах в физтех, а учительница английского языка выглядела старомодной, нарочито коммунистически ангажированной пожилой идеалисткой, надорвавшей школьными уроками свое хрупкое здоровье.

У главного героя драмы «Дневник директора школы» (1975), в отличие от своего коллеги из «Доживем до понедельника» (1968), «нет ни старинной квартиры с аристократической мамой, ни девушки с влажными глазами, влюбленной в него, ни бархатного голоса, ни округлой жестикуляции, ни праведного гнева, ни гражданского пафоса… У него малогабаритная двушка на троих в новостройке, стареющая жена, хронический цейтнот и лицо человека, забывшего, когда он последний раз смотрел на себя в зеркало» [Аркус, 2010]. Такой директор школы, разумеется, не вызывал у юных зрителей желания взвалить на себя бремя педагогической профессии. Аудитория видела «человека, который живет той жизнью, какая есть, в том времени, какое отпущено – потому что другого (ни жизни, ни времени) уже не будет. Человека, который уже не предъявляет счетов ни к жизни, ни к времени, ни к людям – дай Бог оплатить свои. Он не ощущает себя героем, он выполняет свои обязанности. Это тихое стояние интеллигента перед лицом лживой эпохи» [Аркус, 2010]. Какой тут уже престиж профессии! теперь директору задает горький вопрос уже не школьник-вундеркинд, а собственный сын: «И на это ты ухлопал свою жизнь?».

Аналогичная ситуация возникает и в драме «Почти ровесники» (1984), где жена с горечью говорит своему мужу – молодому педагогу: «Пора быть кем-то… А ты?». И далее с сарказмом отвечает на собственный вопрос: «Учитель…». Не лучше дела обстоят и в драме «Сладкий сок внутри травы» (1984), где юная учительница жалуется на то, что «дети ужасны» и её «жизнь не сложилась» именно из-за опрометчиво выбранной педагогической профессии… Казалось, авторы драмы «Идущий следом» (1984) хотели бы поспорить с такой пессимистической позицией, задумав фильм о высоком предназначении учителя, о благородной красоте его творчества, о преемственности педагогического призвания, но в итоге получилось довольно скучное зрелище без психологической убедительности.

И уж совсем плохи учительские дела в «Розыгрыше» (1976). Школьник-прагматик здесь «совсем заматерел, смотрит гоголем, имеет властную повадку, подмял под себя класс. В гневе он страшен. Уничижительный монолог, который он обращает к почтенной учительнице в день ее юбилея (*нулевой результат жизни, кому вы теперь нужны, старая калоша* и т. д.) уже почти подпадает под статью за оскорбление личности» [Аркус, 2010].

Однако не стоит думать, что киноэпоха 1970-х целиком и полностью представляла педагогов как не нашедших своего места в жизни (пусть и талантливых) неудачников, проигрывающих словесные поединки малолетним прагматикам. В те же самые семидесятые на экран вышли «школьные» фильмы, где яркие и талантливые педагоги были в полной гармонии со столь же яркими и талантливыми учащимися.

Разумеется, к этому времени «школьная» тема в советском кино претерпела значительные изменения. В поставленном в первой половине 1950-х «Аттестате зрелости» незаурядного, но чересчур гордого и независимого десятиклассника «здоровый коллектив» дружно очищал от малейшего налета индивидуальности. А в 1970-х именно незаурядные личности задавали тон в таких картинах как «Розыгрыш» (1976), «Ключ без права передачи» (1976), «Расписание на послезавтра» (1978) и «Камертон» (1979). Их авторы недвусмысленно давали понять, что никакая школа не застрахована от присутствия в ней весьма талантливых учеников, пусть даже в реальности это и случается довольно редко.

Не случайно появились на экране эти «вундеркинды». Сначала как исключение. Затем их собралось побольше, чуть ли не целый класс («Ключ без права передачи», «Камертон»). И вот в «Расписании на послезавтра» (1978) возникла экспериментальная «школа гениев» от физики и математики. Раз так, то директор здесь соответствующий – молодой доктор наук, в перерывах между своими прямыми обязанностями он играет с учениками в водное поло. Учителя, безусловно, тоже не без ученых степеней и званий. Все они люди жизнерадостные, остроумные. Правда, по этой части ученики от них почти не отстают…

Но если можно усомниться, как удалось продвинутым учительницам–интеллектуалкам из «Ключа без права передачи» (1976) и «Камертона» (1979) превратить обычный класс в элитный, то тут всё иначе. Особые учителя. Особая школа. Особые ученики с особыми проблемами? «Да нет, что вы! – словно отвечают авторы картины. – Проблемы те же: «гении» влюбляются, в меру своих возможностей наносят школе материальный ущерб (во всяком случае, за полтора часа экранного времени успевают взорвать две лаборатории (не нарочно, разумеется, а из-за неудавшегося научного эксперимента), кое-кто даже не особенно успевает по отдельным предметам (конечно, не по физике). Выражаясь терминологией «юных Эйнштейнов», залог гармонического развития личности – в компенсации гуманитарными дисциплинами ярко выраженного тяготения в сторону точных наук. Что ж, новый преподаватель литературы с такой задачей справляется успешно.

Однако нечто подобное не раз уже было в фильмах о «нормальной» школе. В разработке взаимоотношений и характеров «гениев» фильм скользил по поверхности, не пытаясь создать глубокие образы.

Можно возразить: в «Расписании на послезавтра» показана «идеальная» школа. Но, думается, и у «идеальных» учеников немало сложных проблем, требующих нетривиальных решений.

Вот и «Ключ без права передачи» (1976) «что-то мешает сегодня воспринимать … как живой и современный – что-то на первый взгляд неуловимое, что трудно сразу подцепить. И это «что-то» – как ни странно, неправда. Все старшеклассники сплошь уникальны: толстый очкарик талантлив, вдохновенен, рассуждает мудро как сорокалетний интеллигент. Саша Майданов – бунтарь без причины, рыцарь без страха и упрека. Третий настолько учен, что хоть сейчас готов защищать диссертацию» [Аркус, 2010].

Довольно резко критиковал этот фильм и Е.С. Громов, настаивая, что «так или иначе, но Марина Максимовна сознательно-бессознательно создает из своего класса замкнутый микрокосмос, доступ куда открыт далеко не каждому, а только одаренным, ярким, интеллигентным. А куда дели тех, кто не талантлив? И предпочитает стихам (извините за житейскую прозу) уличную подворотню? Как вообще удалось милейшей Марине Максимовне превратить обычный ленинградский класс в малое подобие царскосельского лицея? … Талантливая учительница Марина Максимовна, ориентируясь только на талантливых ребят, волей-неволей воспитывает в них высокомерие, которого и она сама не лишена. От него лишь шаг к надменному пренебрежению как черновой, будничной работой, так и людьми, ее выполняющими» [Громов, 1981, с. 34-35].

Один из самых интересных учительских кинообразов эпохи застоя возник в фильме «Спасатель» (1980). Его создателя С. Соловьева издавна интересовали «вечные темы» искусства: добро и зло, дружба и предательство, правда и ложь, любовь и ненависть, совесть, долг, красота. Однако все это вовсе не значит, что «Спасатель» был далек от проблем рубежа 1970-х – 1980-х.

В телевизионной «Кинопанораме» С. Соловьев взволнованно, порой сбивчиво, но страстно, искренне и убежденно говорил об опасности прикосновения к Прекрасному. Идея «Спасателя» проста и сложна одновременно. Картина как бы продолжает и развивает найденное в предыдущей работе режиссера – «Сто дней после детства» (1975). Не случайно, что в обоих фильмах одну из главных ролей исполнил С. Шакуров. В «Ста днях…» он играл вожатого, который стремился ввести ребят в светлый мир Прекрасного, возвысить их души, и это ему удавалось. Но все мы знаем, как далек бывает мир школьных уроков от окружающей нас жизни...

Андрей Лариков (С. Шакуров) из «Спасателя» – школьный учитель литературы, педагог по призванию. Талант, сеющий «разумное, доброе, вечное».

– Ехал я сюда пять лет назад. Счастливый... Учительствовать. Вещей никаких. Хорошо... А вот теперь чего-то не так... Вот наговорю я им всякого. И про звезды. И про любовь. А потом всё кончается. И в дело идут совсем другие слова...

К этому невеселому итогу приходит он в беседе с друзьями, ставшей кульминацией картины.

Ну, а как быть, если кто-то из учеников Ларикова воспримет его уроки как норму жизни?.. А такой человек нашелся – вчерашняя десятиклассница Ася. И во взаимоотношениях Аси и ее бывшего учителя заложена главная идея фильма, та самая, об опасности прикосновения к Прекрасному.

– Я сильно любила одного человека. И очень верила ему. А потом он взял и предал меня. Ни зачем, просто так. Вот тут-то жить мне по-настоящему расхотелось…

В этих словах Аси Веденеевой – крик души, трагедия человека, разочаровавшегося в любимом.

Что же теперь? Говорить лишь о «прозе жизни», о том, «чтобы все, как у людей»? Так, к примеру, строит свое бытие матрос спасательной станции Виля *(«Ты где её видел, духовность эту распрекрасную?»*). Или, может быть, становиться похожим на модного закройщика Григория Ганина (*«Я своей жизнью доволен. Я живу хорошо. И лариковские заклинания здесь вовсе ни при чем!»)?*

Авторы не спешат вынести им окончательный приговор: и Виля, и Гриша еще очень молоды. С. Соловьев не преподносит готовых дидактических решений проблемы. Тем не менее, нравственный итог картины убедителен: Лариков понимает, что его дело – не пустое. Если, конечно, подтверждать слова делами:

– Я хоть одного, а выучил. Это тоже, наверное, много. От любого хорошего человека, как круги по воде...

Название «Спасатель» в фильме многозначно. Лариков стремится спасти души своих учеников – Аси, Вяли, Гриши от эгоизма, черствости. А Виля спасает Асю в самом прямом смысле слова – вытаскивая ее из воды...

В общем, каждый герои картины ищет себя в идеях, поступках, мечтах.

Характеры Аси и Ганина достаточно определены. «Спасатель» Виля дан менее четко.

– Господи, Виленька. А ведь ты балбес у меня, – говорит ему мать. – Ведь ни специальности у тебя, ни идеалов...

В. Мищенко хорошо передает острые перепады в душевном состоянии своего героя. Еще недавно с презрительной усмешкой и колючими глазами говоривший, что он «человек злой и одинокий», Виля способен на самоотверженный поступок. Может, заикаясь, врать полузнакомой девчонке о любви, а потом по-настоящему влюбиться, неожиданно, бесповоротно. За всю (недолгую, правда) службу на спасательной станции Виля спас только одного человека, но именно это неожиданное спасение Аси стало для него началом подлинного обретения окружающего мира.

Удивительно, вызывающе даже, красив этот мир в картинах С. Соловьева. «Люблю я пышное природы увяданье», – как бы вторит он поэту, и события фильма проходят перед нами будто «в волшебном кристалле элегии» (А. Медведев), чутком к мимолетным переживаниям и

настроениям, умеющем создать на экране атмосферу углубленного внимания к внутреннему миру человека.

В «Спасателе» часто вспыхивает одно и то же воспоминание Аси о нескольких минутах, проведенных вместе с Лариковым:

– Под этим деревом мы от ливня и спрятались. Вы и я. Рядом стояли. Вот ливень этот, знаете, мне ночами все мерещится отчего-то…

Камера П. Лебешева (1940-2003) окутывает эти кадры оранжевой дымкой ностальгии. А потом в изображение вернется цвет (кстати, к середине 1970-х практически все фильмы на школьную тему стали цветными; мода на черно-белое изображение прошла к этому времени и советском кинематографе в целом). И еще будут протяжно шелестеть желтые листья, и вновь, и вновь прольется дождь, и заклубится туман над старинным, уютным городом. Природа, и озеро, и пустынный пляж, и старая, под стать самому городу, спасательная станция доверчиво откроют свою красоту. Гармония природы, гармония устоявшегося мира старинных предметов противопоставляется в «Спасателе» человеческой неустроенности, сомнениям не только в изобразительном решении – через всю картину проходит элегическая, печальная и светлая мелодия И. Шварца...

Как соизмерить свою жизнь с идеальным о ней представлением? Как быть, если хочется жить «по мечте», а мечту предали? Причем предал самый любимый в мире человек – учитель Андрей Лариков. Тот, который так хорошо говорил о звездах и о возвышенной любви... На эти нелегкие вопросы пытается найти ответ главная героиня фильма «Спасатель», вчерашняя школьница Ася Веденеева (Т. Друбич). Противоречие между идеальным Прекрасным и реальностью находится в центре острых внутренних и внешних конфликтов героев фильма. Оно и приводит Асю с ее повышенной эмоциональностью к трагическому решению – попытке покончить с собой.

В картине как бы два финала. Смысловой и сюжетный. Сюжетный – сцена проводов в армию бывшего одноклассника Аси – Вили (В. Мищенко). Смысловой – эпизод неудавшейся попытки Асиного самоубийства, развязка драматических противоречий в её душе.

Начало эпизода подчеркнуто безмятежно. Накануне ухода в армию матрос спасательной станции Виля в последний раз хочет досмотреть свои владения»: старое, облупившееся строение на берегу живописного озера. Осень. Довольно холодно. Посреди веранды с прогнившим полом – биллиардный стол, тускло поблескивающий дырами продранного сукна. Виля нехотя ударяет потемневшим от времени кием по шару, затем вытаскивает морской бинокль. Все это снято не спеша, со вкусом, с долгим панорамированием по пейзажу и «предметному миру», с любованием старинным зданием станции, красотой пустынного озера, приметами осени, полностью вступившей в свои права.

... Лениво ведя биноклем вдоль озерной глади, Виля внезапно обнаруживает, что вдалеке к берегу подходит девушка в белом плаще. С интересом продолжает наблюдать. Девушка надувает резиновую лодку и плывет к центру озера. Актер со знанием дела обыгрывает ситуацию: Виля, подобно многим «мелким начальникам», любит пофорсить, используя свою пусть небольшую власть. Потому, в общем-то без нужды, начинает уверенно и привычно кричать в мегафон. Зато куда пропала эта уверенность, когда Ася проткнула лодку гвоздем и стала тонуть...

Тут небольшое отступление – о лодке и гвозде. Одно из крылатых выражений чеховских произведений гласит, что если на сцене висит ружье, оно должно выстрелить. А.П. Чехов – один из любимейших писателей С. Соловьева (недаром он дебютировал экранизацией чеховских рассказов), и в фильме даже таким, казалось бы, мелочам, как надувная лодка и гвоздь, найдено сюжетно точное место. Ася купила лодку в подарок любимому человеку. А большой гвоздь – тот самый, на котором висела копия картины Ботичелли, ее Веденеева тоже собралась подарить Ларикову…

Авторы с помощью предметной символики еще раз высвечивают главную идею фильма: поступки во имя добра и любви могут однажды обернуться и другой, отнюдь не радостной стороной бытия, прикосновение к Прекрасному дается нелегко.

Но вернемся к героям «Спасателя».

– *Это как?* – недоумевает шокированный Виля. И тягуче-плавный до того момента ритм картины меняется. Виля лихорадочно бросается спасать. Сначала с пустым аквалангом, потом – без него. Суетится, падает... Впервые человеку, привыкшему безмятежно плыть по волнам жизни («чтобы было, как у людей»), приходится совершать Поступок.

И вот они на берегу. На Асе – Вилины белая рубаха и защитного цвета брюки, подвернутые над старенькими кедами. Сам Виля накинул на себя одеяло. Оба порядочно промерзли. Тут только героиня Татьяны Друбич выходит из состояния глубокого транса, в котором она находилась до сих пор. У нее начинается истерика («*Нашелся тоже... Никого ни о чем не просила...*»). Виля действует почти по инструкции по спасению утопающих, приводит Асю в себя ударом по щеке. И сразу же, словно впервые в жизни задумавшись над чем-то, бережно дотрагивается к ее лицу ладонью.

В обычной жизни, видимо, достаточно далеких друг от друга людей автор ставит в экстремальную ситуацию. Герои фильма говорят друг другу то, в чем, разумеется, при других обстоятельствах никогда не смогли бы признаться. Нарочито безразлично Ася рассказывает историю своего неудачного замужества:

– Он мне предложение сделал. Семья хорошая. Все выходят. И мне пора... Я для него хорошая вещь. Хорошо скроена. Ладно сшита. Ему нравится. Татьяна Друбич верно передает интонацию героини – ее ровно-холодный тон. Так рассказывают о чем-то давнем, далеком, к чему нет уже возврата.

Асино лицо возникает на экране в зыбких отражениях стекол веранды, как бы окутанное туманной пеленой, неземное, отрешенное. Вначале Виля не понимает Асю («*Навыдумывала себе и квохчешь. Фигня*»). Но потом, когда она говорит ему о своем чувстве к Ларикову и о его предательстве, даже до такого, как Виля, доходит – это подлинная Любовь.

Появляется кадр-воспоминание. Среди теплого дождя, под деревом – двое. Лариков и Ася. Он читает стихи. Звучит щемящая, волнующая, нежная и тревожная одновременно музыка И. Шварца…

Ночь. Но Виля с Асей не могут уснуть. Исповедь продолжается. В этой сцене мастерство П. Лебешева с его тяготением к законченно-совершенным композиционным построениям кадра (как правило, в «золотом сечении», а не на широком экране), с острым чувством объема, цвета и особенно световых эффектов несравненно. Оба героя «Спасателя» испытывают обретение. Ася вновь обретает для себя окружающий мир, а Виля впервые – мир духовный. Не зря он признается на прощанье:

– У меня, может, после этой ночи уже, наверно, в жизни не будет ничего.

Финал – простой и ясный сюжетно (да и изобразительно тоже) – труден иным. Важно было донести зрителям сложную гамму чувств героев фильма. Дать возможность задуматься, что в их судьбах происходит серьезный поворот.

Словом, ситуация в «школьном» кино как в 1960-х, так и в 1970-х была во многих отношениях жизненнее, чем в 1930-х – 1950-х, когда основной заряд умиления и восхищения кинематографисты тратили на учителей, которых охотнее всего показывали примерно так: «учительница с седой прядкой, всегда склоненная над тетрадкой… Причем иное, негативное изображение педагога встречалось нередко в штыки». «Теперь, – писал Е.С. Громов в 1981 году, – учителей стали показывать самых разных. От очень хороших, почти идеальных, до сугубо отрицательных. Порой критическое отношение к учителю даже превалирует над утверждающим, что тоже не страшно. Нет надобности особо заботиться о каком-то строго уравновешенном балансе, если в кинематографической школе работают такие яркие личности» [Громов, 1981, с. 35].

В «Чужих письмах» (1975) появился даже новый для советского кино тип школьника – макабрический (от французского *macabre:* погребальный, мрачный, ужасный). Данный тип был, разумеется, новым только для советского кино, на Западе такой экранный типаж обосновался давно (среди самых известных фильмов этого сорта см., например: «Дурную кровь» (1956) М. Ле Роя и «Экзорсист» (1973) У. Фридкина). В самом деле, «макабрические подростки потому особенно страшны, что их бунт страшнее вечного на все времена бунта типичных подростков: он не пройдет с возрастом. Эти герои и интересны, прежде всего, тем, что не выполняют главного закона драматического произведения – в начале и в конце произведения они остаются равны

себе же, история ничего в них не меняет. Изменятся только взрослые герои – осознают свое бессилие и почувствуют необъяснимый ужас. … Именно в «Чужих письмах» впервые появляется макабрический тип подростка – юный герой, который не просто вызывает у взрослых безотчетный страх (появившийся гораздо раньше, еще в 1968 году Батищев из «Доживем до понедельника» Полонского, обнаруживает с ними родство, но очень дальнее, так как его позиция развенчивается автором безапелляционно), но действует активно, посягает на какие-то права. Важно отметить, что образ этот найдет продолжение не только в «Плюмбуме», но и в пьесе Любови Разумовской «Дорогая Елена Сергеевна» (1980) и целом ряде картин второй половины 1980-х гг.» [Артемьева, 2015, с. 121].

С другой стороны, именно в 1970-х вышли и по-настоящему яркие развлекательные фильмы о школе. К ним, наверно, можно отнести один из последних советских черно-белых фильмов о школьниках – «Ох, уж эта Настя» (1971), рассказывающей о десятилетней девочке, живущей в мире очаровательных фантазий. Жаль, что эта романтичная и музыкальная история, где в игровое кино органично вплеталась мультипликация, была лишена цвета.

Зато режиссер В. Меньшов в своей музыкальной мелодраме о школе и школьниках «Розыгрыш» (1976) цвет использовал на все сто процентов. Не случайно Т. Кукаркина начинала свою статью о «Розыгрыше» с похвалы: «Меньшов выбрал для первой своей режиссерской работы динамичную форму повествования, броскую, яркую, эффектную. Музыкальные галла-номера, красивые лица, нарядные интерьеры, сюжетная напряженность отодвинули на второй план психологическую обстоятельность. Режиссер сконцентрировал свое внимание на непрестанном эмоциональном воздействии. Этому способствуют и заданный ритм, и своеобразные монтажные переходы, и отсутствие общих планов и панорам. Все крупно, броско. И фильм смотрится на едином дыхании, он волнует и заставляет сопереживать героям» [Кукаркина, 1978, с. 119]. Однако потом она практически перечеркивала весь этот позитив суровым вердиктом: «Заявленные проблемы, нравственные столкновения размыты, разбросаны в разные смысловые ряды, подменены нормативными правилами этики. … Замысел драматурга решать проблемы сущностные очевиден, но упрощен до элементарных заповедей» [Кукаркина, 1978, с.121].

Не менее строго к «Розыгрышу» подошел В.С. Кичин, утверждая, что «фильм вместо ожидаемой поначалу целеустремленности обнаруживает неожиданную амбивалентность. Режиссер договаривается со зрителем о том, что сейчас будет фильм-диспут, фильм-размышление – словом, серьезный разговор. Но тут же, следом, явственно звучат позывные фильма-игры, фильма-зрелища» [Кичин, 1977, с. 47].

На наш взгляд, в данном случае и Т. Кукаркина, и В. Кичин, понимая изначальную жанровую зрелищность и развлекательную направленность «Розыгрыша», напрасно попытались судить о нем как о попытке создания психологической драмы. На наш взгляд, в «Розыгрыше» не было двойственности: в отличие от «Дневника директора школы» и «Чужих писем» он не претендовал на подлинный драматизм, а был продуманной смесью мелодрамы и мюзикла…

Ставка на развлекательность была сделана и авторами комедии «Баламут» (1978). Рабочее название этой картины – «Студенты и студентки» – говорило само за себя. Но его изменение не случайно. Главный герой фильма, выпускник сельской школы Петр Горохов, поступивший на экономический факультет одного из столичных вузов, настолько выделяется среди остальных героев картины, что окончательное название вполне оправдывает ее содержание, ведь Петр – настоящий баламут. По жанру фильм – комедия, даже с элементами мюзикла. Ребята поют и танцуют, а в оставшееся время ходят на лекции и влюбляются. Комедия – жанр условный, допускающий возможность разных подходов. В одном случае сохраняется правда характеров, действующих в комедийных ситуациях. В другом – важны лишь смешные положения, куда попадают более или менее условные персонажи. В третьем случае преобладающим становится гротескное преувеличение. На примере «Баламута» видно, что возможно и одновременное использование приведенных тенденций. Все дело в том, достигнуто ли при этом единство составляющих. Многие эпизоды «Баламута» решены в эксцентрическом ключе, чуть ли не в традициях немых фейерверков смеха. Однако наряду со смешными и в меру назидательными сценами в картине немало и слабых, невыразительных эпизодов...

Даже явные хулиганы школьного возраста порой подавались на экране 1970-х столь впечатляюще, что эффект оказывался в итоге, вероятно, не тем, на какой рассчитывали авторы. Например, фильм о плохих подростках – «Несовершеннолетние» (1976) – получился слабым и схематичным: «поскольку авторы фильма, выстраивая фабулу действия, все кульминационные события замыкают в границах танцевального квадрата, их можно понять весьма превратно, будто бы они искренне полагают, что корень зла для нашей молодежи таится на пятачке танцплощадки. … так как они не выдвигают другой мотивировки, других истоков происходящего в городе Энске хулиганства – поножовщины, воровства, пьянства – и так как ничто в этом фильме всерьез не объяснено и не проанализировано, то зрителю не остается ничего другого, как, исходя из увиденного, сделать следующие выводы: танцы, где «все дозволено», где молодежь предоставлена самой себе и абсолютно бесконтрольна, – это рассадник зла, а посему с ними надо бороться. … Фильм «Несовершеннолетние» рвется в бой, претендуя быть злободневным репортажем о бытовой изнанке нашей, в чем-то несовершенной действительности. Но репортаж этот недостоверен. А главное – педагогически неквалифицирован. От него за версту чадит доморощенными успокоительными методами воспитания» [Жаворонков, 1977, с. 42, 46]. В самом деле, наивное утверждение: «мальчики балуются, потому что не занимаются спортом», полная несостоятельность «положительных» персонажей, противопоставленных броско сыгранному хулигану, обнажили картонность сюжета картины.

Аналогичный подход к теме подростковой преступности был и в фильме «Признать виновным» (1983). Более интересно эта тематика была раскрыта в «Последнем шансе» (1978).

В телепередаче для молодежи исполнитель главной роли в ленте «Признать виновным» (1983), рассказывая о работе над ролью, гневно обвинял своего явно отрицательного героя – сына преуспевающих и обеспеченных родителей девятиклассника Колю. В самом деле, ведомый уверенной режиссерской рукой, актер не жалел черных красок: сигареты, вино, «престижные» вещи, жестокость, чрезмерная самоуверенность – наиболее «ходовой» набор интересов и склонностей юного «сверхчеловека» Николая.

Вот характерная для общей трактовки образа сцена. Николай сидит в своей комнате, снизу доверху увешанной рекламными плакатами западных «поп-идолов». В одной руке у него – книжка на английском языке (парнишка-то не без способностей!), в другой – заграничный ножичек с выдвигающимся лезвием. На лице шаловливо блуждает самодовольная улыбка.

Сцена – знак. Сцена – плакат. Хоть сейчас вставляй в рамку и помещай на страницах «Крокодила». Между тем, авторы продолжают нагнетать «отрицательность» своего персонажа в том же плакатном ключе, под бодро-спортивную музыку. Николай избивает и грабит пьяного, «стреляет» двадцать копеек у малыша-первоклассника, крадет из новеньких «Жигулей» импортную выпивку, топит в ледяной воде беззащитную собачку...

Позвольте, скажет читатель, но ведь так бывает! Верно, бывает. В этом смысле фильм отражает реальность. Беда в том, что делается это излишне прямолинейно, дидактически, без попытки проникнуть в психологию характеров. Мысль авторов ясна – виновный должен понести заслуженное наказание. Но создатели картины, очевидно, хотели, чтобы для юных зрителей, пришедших в кинозал, характеры героев и их поступки были предельно понятны. Отсюда контраст между Николаем и большинством его одноклассников, которые скромно одеты, говорят правильные слова, занимаются самбо и регулярно посещают занятия клуба по месту жительства. Отсюда и зигзаг в судьбе бывшего Колиного дружка, который едет на летние каникулы к родителям в Сибирь и там мигом перевоспитывается...

Фальшь, пусть даже в малейших деталях, диалоги с лексикой, не свойственной обычным школьникам, несоответствие возраста актеров их героям – все эти погрешности сразу замечаются молодыми зрителями: между ними и экраном возникает барьер отчуждения. Потому, упрощая, схематизируя конфликт и характеры, авторы не достигают желаемого, эффективного воздействия на аудиторию. Тут уж не спасают ни современные музыкальные ритмы, ни яркие краски широкого экрана...

Кстати, сначала режиссер И. Вознесенский хотел включить в фильм черно-белую хронику, где подлинные юные правонарушители рассказывали о себе. Планировался стык между игровой

частью и документальной, но замысел не был осуществлен. А жаль. Такой стык, вполне вероятно, мог существенно повлиять если не на драматургию, то на стилистику картины «Признать виновным», сделать ее приближенной к подлинной жизни.

Ведь есть же в фильме характер, решенный остро, узнаваемо. Речь идет о матери Коли. Актриса И. Мирошниченко всем рисунком роли подчеркивает двуличие своей героини: с одной стороны, образцовая мораль, которую она проповедует в журнальных статьях, с другой – ее собственная мораль личной выгоды, благополучия, всесильных связей с «влиятельными людьми». Вот эта модно одетая женщина умело разыгрывает мать, поглощенную интересами сына и его нравственностью: тут она даже не боится пустить слезу. А вот она тоном деловой женщины сосредоточенно и собранно выясняет у «нужных» людей возможности «замять» неблаговидные поступки своего отпрыска, уверенно вращая телефонный диск кончиком изысканно наманикюренного ногтя... Но тщетно – в финале «Коленька» в самолюбивой ярости всаживает «ножичек» (тот самый!) в живот подруги-парикмахерши и попадает на скамью подсудимых.

Здесь, в самом конце, неожиданно возникает эпизод, словно взятый из другого фильма. Легко себе представить, как выглядела бы сцена суда, решенная в ключе назидательного плаката, с речами обвинителя, с показаниями свидетелей, с последним словом обвиняемого. Но режиссер пошел здесь истинно кинематографическим путем. Сцена суда целиком построена на черно-белых стоп-кадрах, где камере удалось уловить, а режиссеру отобрать поразительные по емкости моменты. Каждый герой картины появляется здесь лишь на несколько секунд, но за ними, даже не видя самого фильма, можно угадать характеры, реплики, судьбы. Остановленные движения, мимика лиц, выражения глаз без диалогов и монологов говорят сами за себя. Если бы такое вдумчивое внимательное отношение к событиям распространялось на всю картину! Но, увы, слабости сценария во многом оказались непреодолимыми, замысел не получил должного воплощения…

Как здесь не согласиться с Е.С. Громовым: «в фильмах о трудных подростках задеваются проблемы, которые нелегко решить. Вся штука в том, как они задеваются. Давно известно: если художник, поднимая в своем произведении какие-то серьезные и острые проблемы, откровенно признается, что он не знает, как их решать, то к нему и не может быть особых претензий. Правомерно искусство «вопроса» – ценишь его (вопроса) правильную постановку, приглашение к спорам и размышлениям. Совсем иное дело, когда во имя «счастливого» финала пытаются убедить тебя в существовании некой положительной программы, да еще придавая ей универсальный смысл. Тогда художнику не веришь, и он скорее уводит тебя от обсуждения жизненной проблемы, нежели приковывает к ней внимание» [Громов, 1981, с. 37-38].

В 1970-х выходили и фильмы, рассказывающие о вечерних школах для взрослых («Большая перемена», 1972; «Разные люди», 1973; «Каждый вечер после работы», 1973). И здесь были очевидны существенные изменения в трактовках. Можно согласиться с тем, что «Большая перемена» (1972) парафразирует «Весну на Заречной улице» (1956), но «если в первом фильме присутствует ощущение искренней веры в возможность построения нового общества, веры в возможность создания / воспитания нового человека, то во втором – это лишь игра, которую принимают и герои фильма, и зрители, которые смотрят фильм. В обеих лентах подчеркивается особая роль, особый статус учителя. Идеал учителя-общественника и в быту, и в школе, гордо выполняющего свою особую миссию, на долгие годы остается единственным образом в советском кинематографе. Но если в 1950-е годы этот образ воспринимается как единственно возможный, а представленные модели поведения можно считать образцами для копирования, то этот же образ «правильного» советского учителя в 1970-е годы приобретает налет иронии» [Григорьева, 2007]. И если в «Весне на Заречной улице» (1956) «рабочие – это в первую очередь вершители истории, то рабочие в «Большой перемене» – это обычные люди со своими проблемами, переживаниями, в которых нет ничего значительного» [Григорьева, 2007].

Как и в эпоху «оттепели» значительную долю фильмов о школе в 1970-х – первой половине 1980-х занимали истории о любви. Казалось бы, совсем недавно – в конце 1950-х – начале 1960-х советский кинематограф яростно утверждал право школьников на любовь. В 1970-х на экранах появились фильмы «про любовь» не только в девятом-десятом классе, но и пораньше («Не болит

голова у дятла», «Сто дней после детства»). Право школьников на любовь было уже неоспоримо, кинематографистов интересовало многообразие, сложность мыслей и чувств современных, их отношения друг с другом, со взрослыми.

Впрочем, такого рода сложности были далеко не во всех фильмах о школьной/студенческой любви. Некоторые из них были по старым фабульным лекалам. Например, фильм «Юлька» (1972) даже не столько повествовал о любви, сколько агитировал выпускников восьмого класса поступать в профессионально-технические училища, где и педагогический коллектив был замечательный, и учащиеся один лучше и умнее другого – ни тебе крепкого словца, ни выпивки, ни прочего негатива…

В ленте «Придут страсти-мордасти» (1981) возникла более пикантная фабульная ситуация: юный герой из обеспеченной семьи (на этот раз – старшеклассник) влюбляется в еще одного штукатура/маляра – яркую брюнетку лет двадцати. Правда, надо отдать должное советской цензуре эпохи «застоя», как говорится, «ни-ни»: дело ограничилось всего лишь целомудренным поцелуем школьника в щеку соблазнительной представительницы рабочего класса да его (тоже весьма скромными) амурными грезами. Аналогичная целомудренная сюжетная конструкция мезальянса (на сей раз двух школьников) использовалась и в драме «Пока не выпал снег» (1984).

Разумеется, школьно-любовная тематика представала на экране эпохи «застоя» и в комедийном жанре. К примеру, действие ленты «Всё наоборот» (1981) держалось на стержне, известном еще со времен «Домика в Коломне»: родители стремятся оградить свою дочь от дружбы (тем паче – от любви!) с одноклассником. Тогда тот переодевается в женское платье и приходит к девочке под видом подруги...

Родителей в фильме играли хорошие актеры, и они, конечно же, делали всё, чтобы придать фабульным ситуациям бытовую достоверность. Но финал ленты, укладывающийся в строки из песни «Первая любовь придет и уйдет», сводила на «нет» актерские усилия. Авторы в очередной раз говорили зрителям: детские проблемы не следует преувеличивать, школьники еще не способны разобраться в своих чувствах.

В еще одной любовной мелодраме – «Школьный вальс» (1977) герои фильма находились на призрачной границе между последним школьным вальсом и самостоятельной «взрослой» жизнью, а по сюжету яркая, цельная, незаурядная индивидуальность Зося искренне и глубоко, без остатка, отдавалась своему первому настоящему чувству любви к однокласснику Гоше, впоследствии оказавшемуся недостойным ее.

Если Зося для Е. Цыплаковой была естественным продолжением прежних ролей: семиклассницы («Не болит голова у дятла») и девятиклассницы («Ключ без права передачи»), то Е. Симонову зрители привыкли видеть в более «взрослых» ролях («Афоня», «Пропавшая экспедиция», «Обыкновенное чудо»). Но Е. Симонова смогла сыграть первую, но всепоглощающую, готовую даже на унижение любовь искренне и достоверно. Кульминацией образа стал эпизод в загсе. Вот рядом с Диной стоит Гоша, теперешний ее законный муж, ценой невероятных усилий «отбитый» у Зоси. Желание достигнуто, но Е. Симоновой удается почти без слов, одними глазами сказать о многом: и о том, что «получение» Гоши в мужья не означает обретения его любви, и о том, что невольно сделала она любимого человека несчастным, и что им все равно не быть долго вместе...

К сожалению, Гоша был сыгран менее убедительно, возможно, оттого, что образ персонажа драматически был не вполне оправдан. Бросив любимую (!) девушку в трудную минуту и впоследствии заявляя, что он более всего на свете ценит личную свободу, Гоша тут же, без всякого на то повода уступает настойчивой любви нелюбимой (!) Дины и женится на ней. Причины таких противоречивых поступков Гоши, такого, каким его играет С. Насибов, остаются за кадром, запоминается лишь Гошина скованность и замкнутость. Не найдя опоры в психологических мотивировках, авторы фильма заставляют своего героя совершить поступок более чем странный: Гоша, убежав от Дины прямо из загса, «соображает на троих» в подворотне с попавшимися под руку «алкашами». Так изображается высшая степень отчаянья, смятения, охватившая в этот момент героя фильма. Что ж, броско, но слишком похоже всё это на традиционные, набившие оскомину судорожные сигаретные затяжки персонажей иных лент, призванные тоже заменить психологию, глубинное актерское проникновение в образ условным знаком, которым обозначаются

катастрофические потрясения человеческой души. Такой эпизод кажется досадной издержкой, так как в целом «Школьный вальс» снят вполне достоверно. Приглушенные разговоры, мягкие цветовые тона, обычные интерьеры (не все же живут в квартирах-дворцах, как, например, некоторые герои «Розыгрыша»), отсутствие монтажных и оптических эффектов…

Мы помним, как важно было для советского кино 1920-х – 1950-х (да и во многих лентах 1960-х – 1970-х) показать положительное воздействие коллектива на «оторвавшуюся» от него личность. В конце эпохи «застоя» фабула о выпадающей из коллектива индивидуальности приобрела весьма жесткую трактовку в «Чучеле» (1983) Р. Быкова: возник сюжет о жестокости «детского сообщества, нуждающегося в Белой вороне для самоутверждения и выхода агрессии. Это уже про Белую ворону поневоле, а не по сознательному выбору» [Аркус, 2012].

Можно согласиться с тем, что «стайная, дружеская идиллия применительно к жанру школьного кино жестко деконструируется в фильме «Чучело». … Здесь попросту отсутствует роль включенного в детские сюжеты взрослого, который не только являлся бы носителем моральной позиции, но и давал бы зрителю необходимую дополнительную точку эмпатии, «подсвечивая» правильные модели социализации и социально одобряемое поведение» [Михайлин, Беляева, 2018, с. 103-104].

– Неужели я никогда не буду смеяться? Неужели жизнь прошла и больше ничего не будет? Я больше никого не полюблю!..

Совсем недетские эти слова говорит в «Чучеле» (1983) двенадцатилетняя школьница, и им веришь, они не кажутся натяжкой, фальшью. Р. Быков, прежде снимавший картины о детях в комедийном, эксцентрично-музыкальном ключе, на сей раз обратился к драме с трагедийными нотами. В сценарии В. Железникова и Р. Быкова был заложен конфликт нешуточный, предельно жесткий – преследование, травля шестиклассницы Лены Бессольцевой, взявшей на себя вину любимого человека. Игра юной актрисы К. Орбакайте, удивительно точно найденной режиссером, далека от расхожих представлений об идеальном подростке. Первое время Лена пробует подстроиться под общее настроение класса новой для нее школы, попытаться стать своей среди ребят, сразу же приклеивших ей обидное прозвище...

А мир одноклассников Лены на редкость сер и убог. Большинство из них, с тоской отбывая «учебную повинность», ждут, когда окончатся уроки и можно будет «врубить на полную» запись пульсирующие ритмы, надеть сшитый по последнему крику моды комбинезон или «фирменные» джинсы, достать немного деньжат и развлекаться, развлекаться... Только развлечения у них тоже какие-то однообразные – унылое топтание под музыку, пересказывание двусмысленных анекдотов, иронические замечания вслед учительнице: ведь у нее, у бедняжки, джинсы не «фирма»! Разговоры о деньгах, тряпках, чужих удачах.

Впрочем, судя по всему, круг интересов молодой учительницы ненамного шире представлений о жизни ее учеников – все ее мысли, как видно, направлены в одну сторону: как бы ни засидеться в вечных невестах, ведь ей уже за тридцать…

В этом мире оказывается чудаковатая Лена Бессольцева, худенькая, нескладная девчонка, все время попадающая в нелепые и смешные ситуации. Она так же непохожа на своих одноклассников, как непохож на многих взрослых ее добрый дедушка, который за внушительные суммы покупает старинные картины, а сам вечно ходит в рваном, заштопанном пальто. Долгий разговор старика Бессольцева с Леной становится исповедью души. Тут понимаешь, что их роднит духовная близость, удивительно светлое мироощущение, созвучное так трепетно снятому осеннему пейзажу старинного русского городка. И здесь особый смысл обретает сцена, когда Лена засыпает тревожным, холодным, ветреным осенним вечером, а просыпается солнечным зимним утром, выходит во двор и видит, как ослепительно сверкает снег, как прозрачно и глубоко небо над головой. Она ощущает обновление, находит в себе силы бороться дальше.

Кульминация этой борьбы – сцена в разрушенной церкви, где красавчик и признанный лидер класса Дима Сомов, струсив, отрекается от Лены, не найдя в себе силы признаться в собственной трусости. И когда подростки сжигают на костре чучело «предательницы», драматизм достигает подлинной трагедийности.

Куда же смотрели взрослые? В одной из сцен фильма авторы отвечают на эти вопросы.

… На центральную площадь города сошли туристы с теплохода. Перед тем, как ознакомиться с достопримечательностями города, им предлагают основательно подкрепиться. В это время на площадь выбегают подростки, преследуя худенькую девочку. Они сбивают ее с ног и начинают бить. «Какой ужас!», – слышится в толпе туристов. Но вот ватага подростков разбегается в разные стороны, и экскурсионные настроения берут свое – через минуту туристы мгновенно забыли о случившемся.

Равнодушие, суета, душевная нечуткость вызывают у авторов не меньшую боль, чем меркантильный расчет и делячество. Остановиться, задуматься над своей жизнью они призывают не только «развлекающихся» подростков, но и взрослых, пассивно наблюдающих за их, порой совсем небезобидными, развлечениями. «Чучело» – фильм-предупреждение. В нем с неподдельной болью сказано, как при «благоприятных» условиях может возникнуть псевдоколлектив, вернее, группа, во имя круговой поруки одержимая желанием подчинить, сломать всё духовное.

Да, показанное на экране во многом было непривычно для советского кинематографа. Фильм спорил со слащаво-сусальными лентами школьной темы, где аккуратные мальчики и девочки старательно учили уроки и слушались маму с папой. Авторы фильма пошли на заострение конфликта, гиперболизацию отдельных ситуаций. Картина получилась жесткой, даже жестокой. Но это жестокость во имя Любви и Добра. А Быков не был бы Быковым, если бы его подростки во время погони за Леной не остановились, чтобы встать в очередь за мороженым, если бы самая маленькая девочка в классе, до поры злорадно наблюдавшая со стороны за «бойкотом», внезапно не пожалела бы Лену и не расплакалась.

В том же 1983 году была снята не менее острая драма о подростках – «Пацаны» (сценарий Ю. Клепикова, постановка Д. Асановой). Правда это была картина не просто о «трудных» подростках, а о тех, кто уже пошел по скользкой дорожке преступлений, о тех, кого «вытащил из грязи» и взял на поруки бывший спортсмен, начальник воспитательно-трудовой колонии Антонов (В. Приемыхов).

Есть в фильме две небольшие, но весьма знаменательные для понимания общего замысла картины сцены. В одной из них бабушка жалостливо дает «трудному» внуку пачку сигарет, привычно приговаривая, дескать, бросай ты курить эту гадость! «Брошу, бабуля, обязательно брошу», – так же привычно отвечает Внук и смачно затягивается. Во второй сцене тележурналист спрашивает Антонова о методике его воспитательного воздействия на ребят. И сетует, когда у того не находится конкретных правил, говорит он как-то общо, в целом. Маловато для проблемной телепередачи на тему воспитания подрастающего поколения.

Да, Антонов не защищал диссертаций. Он не научился красиво рассуждать о принципах педагогики. Но он добился большего – найти тот самый «ключ без права передачи» к сердцам своих воспитанников, который так безнадёжно ускользает из рук его дипломированного заместителя, вроде бы строящего свои отношения с ребятами по всем соответствующим канонам учебников.

Легко сказать: «Не делай плохо!», и, удовлетворенно выслушав ответ: «Больше не буду!», спокойно отойти в сторону. Труднее добиться, чтобы желание жить по совести стало естественным, истинным желанием твоего воспитанника...

В. Приемыхов, на наш взгляд, удивительно точен в образе Антонова. Он не стремится идеализировать своего героя. Антонов может сорваться, накричать, выругать, но всегда – справедливо, всегда – за дело. Ибо главным Антонов считает доверие, уважение, честность. Иначе не будет взаимопонимания, не будет и никакого воспитания.

Авторы картины тоже не склонны идеализировать ситуацию: в «Пацанах» нет эпизодов скоропалительного нравственного исцеления заблудших душ. Напротив, есть мучительные неудачи – внезапный бунт, побеги из колонии и другие не слишком благовидные поступки ребят (многие из них, кстати, сыграли в фильме самих себя, свои судьбы). Но есть в «Пацанах» и надежда. Есть неистребимая вера в победу добра, в нравственную правоту борьбы за души подростков.

Камера сосредоточенно вглядывается в лица ребят, продирается сквозь хлесткие, пахучие травы, тревожно мечется меж языков пламени и тускло-желтых фонарей. И лишь иногда суровая фактура (суд, брезентовая палатка, колония) уступает место мягким краскам пейзажа вечерней реки. Так и мелодии «Пацанов», тревожные, нервные, ритмически четкие, только изредка

сменяются неожиданной лирикой. «Мне нравится, что вы больны не мной...» – так непривычно контрастно звучат эти строки в исполнении хора колонии. Лица ребят серьезны, глаза неподдельно и искренне грустны...

Придирчивый зритель справедливо заметит, что иные сюжетные линии картины сглажены, в реальной жизни отношения подростков складывались бы, наверное, более жестко. Но, надеюсь, будет замечено и другое – в фильме абсолютно отсутствуют розовое утешительство, сладенькая ложь «во спасение», иллюзорные попытки во что бы то ни стало поставить все знаки препинания и точки.

Близка по материалу к «Пацанам» и драма «Игры для детей школьного возраста» (1985), где авторы бесстрашно обратились к проблеме, которую раньше советское кино старалось обойти стороной: формирование личности в детских домах и интернатах, где, как известно, часто живут дети алкоголиков, лишенных родительских прав. При этом зрительские нервы отнюдь не щадятся сладким сиропом благостного созерцания идеальной чистоты и порядка очередного «учебно-воспитательного учреждения». В «Играх для детей школьного возраста» немало жестоких, натуралистических сцен. Да, педагоги и воспитатели делают многое, чтобы дети чувствовали себя в интернатах как дома. Но все это никогда не сможет заменить теплоту материнских рук и отцовскую заботу. Отсюда не столь уж редкие нарушения психики детдомовцев, их замкнутость, агрессивность, истеричность, озлобленность на весь белый свет.

У главной героини фильма – старшеклассницы Мари – трудная и типичная судьба: ранняя смерть матери, выпивки и скандалы отца. Юная актриса тонко передает сложные нюансы незаурядного характера своей героини. Внутренняя самоуглубленность и отрешенность сменяются в ее темных глазах искрой надежды. А бескомпромиссная решительность поступков – беспомощной подавленностью. Кажется, лишь однажды Мари по-настоящему счастлива. Вместе со своим сверстником Роби она причудливой пластикой птичьего полета кружится по комнатам заброшенного дома. Импульсивное объятье, полузакрытые глаза, губы, жаждущие поцелуя, и внезапный страх, нахлынувшая тревога. Пожалуй, это самый светлый эпизод фильма. Такие минуты редко выпадают на долю героев картины. Чаще – совсем иные «игры». Визиты пьяных родителей, способных снять со своих детей одежду, чтобы «загнать» потом за бутылку «бормотухи».

Драки девчонок, наносящих удары не хуже заядлых хулиганов. Есть здесь и сцена, буквально ошеломляющая своей жестокостью: одна из старшеклассниц запирает в стиральной машине семилетнюю девочку и... включает мотор.

А где же педагоги? И верно, в фильме они появляются редко. «Игры...» как бы дают нам взгляд изнутри: мы видим события глазами Мари, выбирающей из массы ежедневных впечатлений то, что она считает самым главным. Отсюда преобладание мотивов одиночества и отсутствия душевной теплоты на фоне нехитрых развлечений подростков – меланхолически медленных танцев под однообразный ритм, незамысловатых любовных интрижек.

Среди достоинств фильма отметим стремление авторов больше говорить не словами, а изображением: жестами, пластикой, взглядами актеров, движением внимательной и чуткой камеры, цветовым решением и композицией кадров. Так сцена неудавшегося самоубийства Мари решена в монотонно желтом цвете, сменяющем предшествующую гамму однообразных стерильных тонов казенных интерьеров. Мир раскрывает героям свое многоцветье лишь в нескольких сценах вне детского дома.

Советские фильмы периода «застоя» (1969-1985) на школьную тему

Место действия, исторический, социокультурный, политический, идеологический, контекст

Особенности исторического периода создания медиатекстов, условия рынка, которые способствовали замыслу, процессу создания медиатекстов, степень влияния событий того времени на медиатексты.

Временные рамки исторического периода «застоя» определены нами условно с 1969 (усиление цензуры и идеологического контроля после расправы с чехословацким «социализмом с человеческим лицом») по 1985 год (приход к власти будущего инициатора государственной перестройки М.С. Горбачева).

Основные характеристики данного исторического периода:

- практическая ликвидация «оттепельных» тенденций (в том числе и в сфере кино), фактический отказ от критики сталинизма на фоне продолжающегося расширения спектра торжественных празднований советско-коммунистических юбилеев государственного масштаба.

- продолжение эксплуатации официальной доктрины о сложившейся единой общности советского народа и отсутствии в СССР классовых, этнических, национальных, расовых проблем; о возможности мирного сосуществования социалистической и капиталистической систем (в этих рамках проводилась в 1970-х так называемая политика международной «разрядки»);

- продолжение идеологической борьбы (даже в период «разрядки») с буржуазными государствами, эскалация милитаризации, военной и экономической поддержки прокоммунистических режимов в развивающихся странах, вооруженная интервенция в Афганистане;

- обострение напряженности в отношениях с Китайской народной республикой;

- обострение отношений с Западом (прежде всего – с США) в связи с событиями в Афганистане, Польше и уничтожением советской ракетой южно-корейского пассажирского самолета (конец 1970-х – начало 1980-х годов);

- продолжение относительно «мягкой» борьбы с инакомыслящими (которая, как правило, не была связана с их физическим уничтожением): с А. Солженицыным, А. Сахаровым и др.;

- продолжение процесса индустриализации (в основном тяжелой и военной промышленности), строительство БАМа (Байкало-Амурской железнодорожной магистрали);

- продолжение массового строительства жилья для населения;

- продолжение космических полетов (включая первый советско-американский космический проект);

- отказ от интенсивной борьбы с религией при сохранении официальной доктрины атеизма;

- непривычно быстрая смена советских лидеров: в течение относительно короткого промежутка времени (с ноября 1982 по март 1985) один за другим скончались три генеральных секретаря КПСС;

- попытка очередной реформы образования (Постановление Верховного Совета СССР «Об основных направлениях реформы общеобразовательной и профессиональной школы» от 12 апреля 1984 г. N 13-XI).

Весьма бурно в эпоху «застоя» развивались события в области так называемой «идеологической борьбы с империалистическим Западом». В ответ на попытку либерализации социализма в Чехословакии в начале января 1969 года было принято секретное Постановление ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио и телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политический уровень публикуемых материалов и репертуара» [Постановление…, 1969], где говорилось о том, что «в обстановке обострившейся идеологической борьбы между социализмом и капитализмом особую значимость приобретает способность работников печати, деятелей литературы и искусства более остро с классовых, партийных позиций выступать против любых проявлений буржуазной идеологии, активно и умело пропагандировать коммунистические идеалы, преимущества социализма, советский образ жизни, глубоко анализировать и разоблачать различного рода мелкобуржуазные и ревизионистские течения. Между тем отдельные авторы, режиссеры и постановщики отходят от классовых критериев при оценке и освещении сложных общественно-политических проблем, фактов и событий, а иногда становятся носителями взглядов, чуждых идеологии социалистического общества. Имеются попытки односторонне, субъективистски оценить важные периоды истории партии и государства, в критике недостатков выступать не с позиций партийной и гражданской заинтересованности, а в роли сторонних наблюдателей, что чуждо принципам социалистического реализма и партийной публицистики... Некоторые руководители издательств, органов печати, радио, телевидения, учреждений культуры и искусства не принимают должных мер для предотвращения выпуска в свет идейно ошибочных произведений, плохо работают с авторами, проявляют уступчивость и политическую беспринципность в решении вопросов о публикации идейно порочных материалов. … ЦК КПСС считает необходимым подчеркнуть особую

ответственность руководителей организаций и ведомств и редакционных коллективов за идейную направленность выпускаемых произведений» [Постановление…, 1969].

Конечно же, это постановление не могло не отразиться на кинематографе, в силу чего продолжилась практика пополнения списка запрещенных цензурой фильмов, усилился идеологический контроль за киносценариями и съемочным процессом.

В год 50-летнего юбилея СССР, 21 января 1972, вышло Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», где в унисон с Постановлением ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио и телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политический уровень публикуемых материалов и репертуара» [Постановление…, 1969], утверждалось, что «критика все еще недостаточно активна и последовательна в утверждении революционных, гуманистических идеалов искусства социалистического реализма, в разоблачении реакционной сущности буржуазной «массовой культуры» и декадентских течений, в борьбе с различного рода немарксистскими взглядами на литературу и искусство, ревизионистскими эстетическими концепциями» [Постановление…, 1972].

В том же 1972 году вышло Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» (2.08.1972), где еще раз напоминалось всем заинтересованным лицам, что «киноискусство призвано активно способствовать формированию у широчайших масс марксистско-ленинского мировоззрения, воспитанию людей в духе беззаветной преданности нашей многонациональной социалистической Родине, советского патриотизма и социалистического интернационализма, утверждению коммунистических нравственных принципов, непримиримого отношения к буржуазной идеологии и морали, мелкобуржуазным пережиткам, ко всему, что мешает нашему продвижению вперед» [Постановление о мерах…, 1972].

Таким образом, практически за три года была принята серия постановлений, касавшихся культуры и идеологии, направленных на не только борьбу с вредными влияниями Запада, но и пропаганду коммунистической идеологии. Пытаясь повлиять на формирования мировоззрения советской молодежи, руководство страной в октябре 1976 года опубликовало Постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью», которое также затрагивала кинематограф и иные медиа.

Однако, по-видимому, тревожные сигналы о реальных настроениях населения (особенно – молодежи), которые доходили до Кремля по линии спецслужб, не давали идеологическому аппарату КПСС расслабиться. В апреле 1979 было принято Постановление ЦК КПСС ЦПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы», где, в частности, говорилось: «Перед партийными организациями, органами культуры, идеологическими учреждениями и ведомствами, творческими союзами поставлена задача совершенствовать идейно-политическое воспитание и марксистско-ленинское образование художественной интеллигенции. Постоянно заботиться о воспитании высокой идейности, гражданственности, развитии творческой активности писателей, художников, композиторов, деятелей театра и кино, журналистов. Обратить внимание на создание новых значительных произведений литературы и искусства, талантливо отображающих героические свершения советского народа, проблемы развития социалистического общества, разящих наших идейных противников. Активизировать деятельность творческих союзов в анализе тенденций развития литературы и искусства» [Постановление…, 1979].

А далее, как и в аналогичных документах прежних лет, подчеркивалось, что «империалистическая пропаганда … непрерывно ведет яростное наступление на умы советских людей, стремится с помощью самых изощренных методов и современных технических средств отравить их сознание клеветой на советскую действительность, очернить социализм, приукрасить империализм, его грабительскую, бесчеловечную политику и практику. Извращенная информация и тенденциозное освещение фактов, умолчание, полуправда и просто беспардонная ложь – все пускается в ход. Поэтому одна из важнейших задач идейно-воспитательной и информационной работы – помогать советским людям распознавать всю фальшь этой клеветнической пропаганды, в ясной, конкретной и убедительной форме разоблачать ее коварные методы, нести людям земли правду о первой в мире стране победившего социализма. При этом всегда следует помнить, что ослабление внимания к освещению актуальных проблем, недостаточная оперативность, вопросы,

оставленные без ответа, выгодны лишь нашему классовому противнику» [Постановление…, 1979].

Именно 1979 год стал практически финальным для недолгой «разрядки» политических отношений между СССР и Западом, «холодная война» стала набирать обороты. Вскоре после вторжения советских войск в Афганистан (конец декабря 1979) возобновилось глушение передач «Голоса Америки» и других западных радиостанций на русском языке на территории СССР (с 20-21 августа 1980).

Приход к власти Ю.В. Андропова (годы жизни: 1914-1984) еще больше обострил идеологическую конфронтацию и контрпропаганду: в июне 1983 года было принято Постановление пленума ЦК КПСС «Актуальные вопросы идеологической, массово-политической работы партии».

Краткое правление К.У Черненко (годы жизни: 2011-1985) ознаменовалось не только продолжение идеологической конфронтации, но и попыткой реформы образования (относительно стабильно развивавшегося в 1970-х). Еще при Ю.В. Андропове – на июньском Пленуме ЦК КПСС 1983 года – было принято решение о новой реформе процесса обучения. И уже при К.У. Черненко было утверждено и опубликовано Постановление Верховного Совета СССР «Об основных направлениях реформы общеобразовательной и профессиональной школы» (от 12 апреля 1984 г. N 13-XI), предполагавшее: возвращение к одиннадцатилетнему обучению школьников; увеличение (на год) времени учёбы в начальной школе (т.е. с 1 по 4 класс); предоставление школьникам старших классов возможности предметной специализации; создание средних профтехучилищ; снижение уровня наполняемости школьных классов до 25-30 человек; повышение зарплаты учителей [Постановление…, 1984].

Снова, как и в конце 1950-х – начале 1960-х, была поставлена задача «коренным образом улучшить постановку трудового воспитания, обучения и профессиональной ориентации в общеобразовательной школе; усилить политехническую, практическую направленность преподавания; значительно расширить подготовку квалифицированных рабочих кадров в системе профессионально-технического обучения; осуществить переход ко всеобщему профессиональному образованию молодёжи» [Постановление…, 1984].

Однако в реальности от повышения роли трудового обучения в школах (как это случилось и в первой половине 1960-х) очень скоро отказались: уже с 1988 года профобучение в средней школе стало необязательным. Реально не повысился ни уровень зарплаты учителей, ни престиж педагогической профессии (последнее, кстати, все чаще находило свое отражение в фильмах на школьную тему).

Понятно, что Постановление Верховного Совета СССР «Об основных направлениях реформы общеобразовательной и профессиональной школы» в определенной мере нашло свое воплощение в советских аудиовизуальных медиатекстах, но по случаю наступившей с 1986 года «перестройки» на экраны страны стали один за другим выходить фильмы, всё чаще нарушавшие прежние табу, как в школьных киноисториях, так и в общем тематическом поле.

Что же касается прямого отражения политических событий (см. Таблицу 3), то они в фильмах на школьно-студенческую тему эпохи «застоя» практически не фигурировали: ни советско-китайский конфликт, ни война в Афганистане никак не затронули сюжеты «школьного» кино. Единственным по-настоящему политизированным фильмом стал «Дневник Карлоса Эспинолы**» (**1976), рассказывающий об интернациональной школе-интернате для детей зарубежных (нередко – латиноамериканских) оппозиционеров. По ходу развития фабулы школьник по имени Карлос узнает, что его отец приговорен к смертной казни за оппозиционную борьбу (скорее всего – в Чили) и, видимо, за просоветские взгляды.

Как уже было отмечено ранее, в конце 1960-х усилился интерес партийных и государственный деятелей к сфере культуры и искусства, который находит свое отражение в ряде Постановлений и директив, обусловивших повышенные требования к идейному содержанию игровых кинофильмов для подрастающего поколения. Назовем лишь некоторые из них. К примеру, в Постановлении ЦК КПСС о 50-летии ВЛКСМ и задачах коммунистического воспитания молодежи за 1968 год говорилось: «ЦК КПСС обращается с призывом к деятелям кино и театра создавать новые яркие художественные произведения, которые утверждали бы в сознании молодежи непоколебимую веру в идеалы коммунизма..., воспитывали ненависть к классовым

врагам, их идеологии и морали» [Коммунистическая партия…, 1986, с. 371].

Таблица 3. Ключевые даты и события в СССР и мире в эпоху «застоя» (1969-1985): политика, экономика, культура, образование (составитель – А.В. Федоров)

Годы	*Ключевые даты и события в СССР и мире в эпоху «оттепели» (1969-1985): политика, экономика, культура, образование*
1969	Постановление ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио и телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политическим уровень публикуемых материалов и репертуара»: 7 января. Публикация Новой редакции третьей Программы КПСС, где уже не было обещаний построения коммунизма в ближайшем будущем. Вооруженный конфликт между СССР и Китаем на острове Даманский: март. Постановление ЦК КПСС и СМ СССР «О мерах по дальнейшему развитию советской детской литературы»: 26 марта. Утверждение Министерством просвещения РСФСР программы факультативного курса для средней школы «Основы искусства кино»: апрель. Высадка американских астронавтов на Луну: 20 июля. Постановление СМ СССР о мероприятиях по развитию цветного телевидения в СССР: 9 августа. Организация подготовительных отделений при вузах: 19 августа. Начало советско-американских переговоров об ограничении стратегических ядерных вооружений: 17 ноября. Исключение А.И. Солженицына из Союза писателей СССР: ноябрь.
1970	100-летний юбилей В.И. Ленина: 22 апреля. Двадцатипятилетний юбилей победы над Германией в Великой Отечественной войне: 9 мая. Подписание договоров СССР и ФРГ, ФРГ и Польши о признании послевоенных границ в Европе: август. Принятие Устава средней общеобразовательной школы: 8 сентября. Присуждение Нобелевской премии по литературе А.И. Солженицыну: 8 октября.
1971	Великобритания обвинила 105 советских дипломатов в шпионаже. XXIV съезд КПСС: 30 марта - 9 апреля.
1972	Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике»: 21 января. Визит президента США Р. Никсона в СССР. Между СССР и США подписан договор об ограничении противоракетной обороны и по совместной космической программе “Союз» - «Аполлон»: 22-30 мая. Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии»: 2 августа. Торговый договор между СССР и США: 18 октября. 50-летний юбилей СССР: 30 декабря.
1973	Вооруженный мятеж в Чили. Убийство Президента Чили С. Альенде. Приход к власти в Чили генерала А. Пиночета: сентябрь. Война на Ближнем Востоке: октябрь. Повышение мировых цен на нефть. Публикация (в Париже) первого тома антисоветской/антикоммунистической книги А.И. Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ»: декабрь.
1974	А.И. Солженицын выслан из СССР: 13 февраля. Визит президента США Р. Никсона в СССР. Подписан договор об ограничении подземных ядерных испытаний: 3 июля. Отставка президента США Р. Никсона: 8 августа. Визит президента США Дж. Форда в СССР: 23-24 ноября.
1975	Отказ СССР от торгового договора с США в знак протеста против заявлений американского конгресса о еврейской эмиграции: 15 января. Окончание войны во Вьетнаме: 30 апреля. Тридцатилетний юбилей победы над Германией в Великой Отечественной войне: 9 мая. Подписание СССР (вместе с 35 странами) Заключительного акта Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе: 1 августа. Очередной перерыв в глушении «вражеских голосов» (кроме «Радио Свобода») как следствие подписания Хельсинского акта. Совместный советско-американский космический полет: июль. Присуждение академику А.Д. Сахарову Нобелевской премии Мира: 9 октября.
1976	XXV съезд КПСС: 24 февраля – 5 марта. Заключение договора между СССР и США о запрещении подземных ядерных взрывов в мирных целях мощностью свыше 150 килотонн: 28 мая. Постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью»: 12 октября.

1977	Открытие Белградской конференции по контролю за выполнением решений Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе: 4 октября. 60-летний юбилей советской власти: 7 ноября.
1978	Государственный переворот в Афганистане, поддержанный СССР: 17 апреля.
1979	Постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы»: 26 апреля. Заключение договора а между СССР и США об ограничении стратегических наступательных вооружений: 18 июня. 60-летний юбилей советского кино: 27 августа. Второй государственный переворот в Афганистане, снова поддержанный СССР: 16 сентября. Ввод СССР войск в Афганистан, начало афганской войны: декабрь.
1980	В ответ на вторжение советский войск в Афганистан США приостановили ратификацию договора об ограничении стратегических наступательных вооружений, заявили о бойкоте Олимпийских игр в Москве и об эмбарго на поставки в СССР современных технологий и зерна: 4 января. Ссылка Академика А.Д.Сахарова в Горький. Лишение его Указом Президиума Верховного Совета СССР звания трижды Героя социалистического труда, а постановлением Совета Министров СССР – звания лауреата Сталинской (1953) и Ленинской (1956) премий: 22 января. Проведение Олимпийских игр в Москве: 19 июля - 3 августа. Возобновление СССР глушения передач «Голоса Америки» и других западных радиостанций на русском языке на территории СССР: с 20-21 августа. Активная деятельность движения «Солидарность» в Польше.
1981	XXVI съезд КПСС: 23 февраля ─ 3 марта. Отмена США эмбарго на поставки зерновых в СССР: 24 апреля. Начало производства нейтронного оружия в США. Подписание контракта между СССР и ФРГ на поставку газа в Западную Германию: 20 ноября. Введение военного положения в Польше: 13 декабря. Заявление президента США Р.Рейгана по поводу недопустимости вмешательства СССР в дела Польши, объявление новых санкций против СССР: 29 декабря.
1982	Подписание контракта между СССР и Францией на поставку сибирского газа: 23 января. Британско-аргентинский вооруженный конфликт на Фолклендах: март-апрель. Постановление ЦК КПСС «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства»: 30 июля. Смерть Л.И.Брежнева: 10 ноября, приход к власти Ю.В.Андропова. Отмена США санкций, введенных против СССР в связи с событиями в Польше: 13 ноября. 60-летний юбилей СССР: 30 декабря.
1983	Постановление пленума ЦК КПСС «Актуальные вопросы идеологической, массово-политической работы партии»: июнь. Визит в СССР канцлера ФРГ Г.Коля: 4-6 июля. Над территорией СССР сбит южнокорейский гражданский самолет: 1 сентября. Выступление Ю.В.Андропова с заявлением, направленным против развертывания ракет «Перщинг-2» в Европе и отмена им моратория на развертывание ядерных ракет средней дальности: 24 ноября.
1984	Открытие в Стокгольме конференции по разоружению в Европе: 17 января. Смерть Ю.В.Андропова, приход к власти К.У.Черненко: 9 февраля. Постановление Верховного Совета СССР «Об основных направлениях реформы общеобразовательной и профессиональной школы»: 12 апреля. Постановление ЦК КПСС и Совета министров СССР «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии»: 19 апреля. Заявление о бойкоте СССР Олимпийских игр в Лос-Анджелесе: 8 мая. Визит в СССР президента Франции Ф.Миттерана: 21-23 июня. Протест СССР против американской военной программы «Звездных войн»: 29 июня. Визит члена политбюро М.С. Горбачева в Великобританию, его встреча с Премьер-министром М. Тэчер: 15–21 декабря.
1985	Смерть К.У.Черненко, приход к власти М.С.Горбачева: март. Возобновление переговоров об ограничении вооружений в Женеве: 12 марта. Сорокалетний юбилей победы над Германией в Великой Отечественной войне: 9 мая. Встреча М.С. Горбачева и Р. Рейгана в Женеве: 19-21 ноября.

Ситуация не изменилась и в начале 1980-х. Например, Постановление Совмина РСФСР от 20.01.1982 N 60 «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков в РСФСР», обязало «Государственный комитет РСФСР по кинематографии, Министерство культуры

РСФСР, Министерство просвещения РСФСР, Государственный комитет РСФСР по профессионально–техническому образованию, Советы Министров автономных республик, крайисполкомы, облисполкомы, Мосгорисполком и Ленгорисполком принять дополнительные меры по совершенствованию показа фильмов для подрастающего поколения, усилить внимание и требовательность к детскому кино, активнее использовать возможности киноискусства в комплексном решении задач идейного и художественного воспитания детей и юношества» [Постановление … , 1982].

Что касается показов фильмов для школьников, то здесь открывались специальные детские кинотеатры, а в обычных кинозалах для демонстрации фильмов школьной тематики был введен так называемый «детский сеанс», как правило – утренний. Репертуар фильмов для детей и подростков в данный период был строго регламентирован, программа для просмотра для каждой возрастной группы согласовывалась в соответствии с возрастными особенностями школьников. Кроме того, в каникулярное время и в выходные дни школьники могли посещать детские сеансы по специальным абонементам, распространяемым по линии пионерской и комсомольской организации (нередко такой абонемент вручался учащимся в качестве поощрения за отличную учебу, общественную активность или спортивные достижения).

Все эти условия способствовали еще большей активизации интереса школьной аудитории к детскому игровому кинематографу, где школьная проблематика продолжала занимать ключевые позиции. При этом советские аудиовизуальные тексты 1969-1985 годов на тему школы, по мысли властей, должны были поддерживать основные линии тогдашней государственной политики в образовательной и социокультурной сферах, то есть показать, что советская система образования, воспитания и культуры при сохранении общих идеологических ориентиров:

- бережно относится к внутреннему миру школьника и ориентируется на формирование «всесторонне развитой личности»;
- отношения педагогов и учащихся продолжают оставаться демократичными, в какой-то степени творческими;
- в школе и вузе есть проблемные зоны (критические тенденции в этом направлении стали особенно заметны в первой половине 1980-х, с выходом таких значительных произведений как «Спасатель» С. Соловьева, «Пацаны» Д. Асановой и «Чучело» Р. Быкова).

Как знание реальных исторических событий конкретного периода помогает пониманию данных медиатекстов, примеры исторических ссылок в данных медиатекстах.

В «Золотых часах» (1970) и в «Нашем призвании» (1981) в положительном контексте был показан педагогический опыт советских педагогов и пионерского движения 1920-х годов, однако такого широкого резонанса, как «оттепельная» «Республика ШКИД» (1966), эти фильмы уже не имели, т.к. в 1970-х – первой половине 1980-х тенденции «возвращения к ленинским нормам жизни» и идеям «хороших большевиков» 1920-х уже утратили свою популярность. Зато в фильмах «Большая перемена» (1972), «Перевод с английского» (1972), «Разные люди», 1973; «Дневник директор школы» (1975), «Ключ без права передачи» (1976); «Опровержение», 1976; «Спасатель» (1980) нашли свое отражение проблемы в педагогической среде, что в какой-то мере отражало содержащиеся в докладах съездов КПСС призывы к самокритике, в том числе в сфере образования.

Как и в фильмах «оттепельного» периода в игровых кинолентах школьной тематики мы видим признаки того времени: новостройки, школу со светлыми и уютными классами (как правило, созданному по последним современным проектам – с большими окнами, стеклянными дверями и т.п.). На этапе развитого социализма в классах чаще висел не портреты «вождей», а А. Пушкина, Л.Толстого, Н. Некрасова и др., а в кабинете директора нередко был портрет А.С. Макаренко – классика советской педагогики.

И хотя в фильмах о школе рассматриваемого нами периода по сравнению с кинолентами сталинского этапа стало значительно меньше прямых ссылок на отражение политических событий, государственная идеологическая линия прослеживалась достаточно четко. Такими историческими ссылками выступали: пионерские и комсомольские атрибуты, проведение школьных субботников и др. Эти символы неизменно присутствовала в лентах того времени, о чем свидетельствовали и сюжетные линии фильмов (например, показ пионерских и комсомольских собраний, встреч

вожатых с октябрятами и т.д.), и визуальные символы (октябрятские звездочки, пионерские галстуки, комсомольские значки, красные знамена и т.п.).

Социокультурный, идеологический, мировоззренческий контекст

Идеология, направления, цели, задачи, мировоззрение, концепции авторов данных медиатекстов в социокультурном контексте; идеология, культура мира, изображенного в медиатекстах.

В эпоху «застоя» коммунистическая идеология (включая антикапиталистическую, теорию социалистического реализма, атеизм) в СССР по-прежнему занимала доминирующие позиции, кинопроизводство оказалось под большим, чем в «оттепельные» времена, цензурным контролем, поэтому авторы большинства аудиовизуальных медиатекстов на школьно-вузовскую тему находились в этих строгих рамках, хотя с каждым годом школьно-вузовская тематика в советском кино шаг за шагом отвоевывала новые плацдармы «разрешенного»…

В фильмах, вышедших в конце 1960-х – начале 1980-х годов с новой силой активизировался интерес к подростковой проблематике. Так, Е.А. Артемьева, характеризуя творчество известных кинематографистов того периода, в творчестве которых отразилась и школьная тема, пишет: «С. Соловьева («Сто дней после детства», «Спасатель») привлекает внутренний мир подростка, постигающего окружающее посредством освоения фактов искусства – литературы, живописи, музыки, благодаря чему кинодраматургическое произведение наполняется большим количеством художественных цитат. Ю. Клепиков изучает внутренний мир подростка, используя психологический инструментарий, и поэтому ведущей темой «детско-подростковых» кинотекстов сценариста становится тема одиночества» [Артемьева, 2015].

В качестве ключевых персонажей в большинстве фильмов школьной проблематики авторами фильмов по-прежнему выбираются самые обычные, зачастую ничем не выделяющиеся учащиеся – их непростое моральное становление и формирование личностных качеств. Кстати, данная тенденция была характерной и в фильмах для взрослой аудитории: авторы фильмов обычно не подчеркивали «уникальность героя: он рядовой современник, потенциальный зритель, советский гражданин, но своими неоднозначными или иррациональными поступками он подвергает сомнению устойчивость привычных нормативных практик» [Плужник, 2014].

Сомнения, душевные потрясения и переживания юных персонажей школьной тематики часто передавались авторами фильмов через тему одиночества. Причем, данная тема поднималась авторами фильма не только в отношении школьников (как например, в фильмах «Не болит голова у дятла» (1974); «Сто дней после детства» (1975); «Когда я стану великаном» (1976) и др.), но и рассматривалась при создании образов учителей, многие из которых были, по сути, одинокими и не очень счастливыми людьми, такими как, например, классная руководительница Татьяна Николаевна из мелодрамы «Вам и не снилось». Парадокс этой героини состоит в том, что с одной стороны – она талантливый педагог, искренне любящий свих учеников, а с другой – человек, которым владеют постоянные сомнения, нерешительность и сердечная скупость по отношению к любимому (?) мужчине:

-*Какие планы на вечер?*

- *Вот стою и думаю. Ну... приходи.*

- *Энтузиазма ноль. Ну, приходи, ну, не приходи. Мисс, Вы деревяшка!*

Так и не сумевшая построить своё счастья, Танечка (как называют ее ученики) осознает себя глубоко несчастной. Главный персонаж фильма – Рома говорит о своей учительнице так: «*Танечка говорит, что жизнь больше любви. А глаза у самой тоскливые, как у больной собаки*».

К концу 1970-х школьная романтическая тема, сопровождаемая внутренними конфликтами и трудностями личной жизни подростков и старшеклассников, все сильнее звучала в созданных авторами фильмах мелодраматического жанра: «Что с тобой происходит?» (1975), «Розыгрыш» (1976), «Школьный вальс» (1977), «В моей смерти прошу винить Клаву К.» (1979), «Вам и не снилось» (1980), «Все наоборот» (1981), «Придут страсти-мордасти» (1981) и т.д.

В лентах «Не болит голова у дятла» (1974), «Любовь с первого взгляда» (1975), «Сто дней после детства» (1975), «Школьный вальс» (1977), «В моей смерти прошу винить Клаву К.» (1979), «Вам и не снилось…» (1980), «Всё наоборот» (1981), «Обман» (1983) и др. получила свое

дальнейшее развитие тема любовных отношений школьников, которые в целом подавались в пуританском русле. Однако такие события как триумфальное шествие рок-музыки и сексуальной революции, охватившие Запад в 1970-х, отраженным светом затронули и СССР. И вот уже в «Школьном вальсе» (1977) очаровательная выпускница не только вступала в сексуальные отношения со своим одноклассником, но и оказывалась беременной (ситуация, согласитесь, абсолютно невозможная в советском целомудренном кино прежних лет). В «Алеше» (1980) молодой преподаватель техникума влюблялся в свою семнадцатилетнюю ученицу и предлагал (правда, безуспешно) ей выйти за него замуж. И, несмотря на все строгости советской цензуры, даже в лентах на школьную тему возникли эпизоды, когда школьники в классе в бинокль рассматривали декольте сексапильной учительницы («Мы жили по соседству», 1982), а школьница начальных классов любовалась обнаженной фигурой юной учительницы в душе («Благие намерения», 1984)…

И если в фильме «Маленькая исповедь» (1971) рок-музыка была еще в новинку, то потом она все чаще звучала в фильмах на школьно-студенческую тему («Всё дело в брате», 1976; «Розыгрыш», 1976; «Я буду ждать», 1979 и др.).

Мировоззрение персонажей «школьного мира», изображенного в медиатекстах

В целом мировоззрение персонажей аудиовизуальных медиатекстов на тему школы и вуза периода «застоя», как и в предыдущие десятилетия, было оптимистичным, однако в сюжетах все чаще возникали тревожные ноты беспокойства относительно морального состояния педагогов и учащихся («Дневник директор школы», 1975; «Ключ без права передачи», 1976; «Спасатель», 1980; «Кафедра», 1982; «Пацаны», 1983; «Чучело», 1983 и др.). Среди персонажей (школьников, педагогов) по-прежнему выделялись яркие личности, охваченные раздумьями и сомнениями («Переступи порог», 1970; «Перевод с английского», 1972; «Дневник директора школы», 1975; «Сто дней после детства», 1975; «Ключ без права передачи», 1976; «Предательница», 1976; «Вам и не снилось…», 1980; «Спасатель», 1980; «Пацаны», 1983; «Чучело», 1983 и др.). Но были и новые резкие фабульные повороты: в «Чужих письмах» (1975) наглая старшеклассница бесцеремонно вторгалась в личную жизнь приютившей ее учительницы, а в «Чучеле» (1983) агрессивный класс организовывал настоящую травлю беззащитной школьницы…

Вместе с тем была поставлена на поток целая череда «школьных» лент, где доминировала привычная иерархия ценностей (коммунистическая идейность, коллективизм, трудолюбие, честность, готовность прийти на помощь хорошим или оступившимся людям): «Юлька» (1972), «Валькины паруса» (1974), «Такие высокие горы» (1974), «Приключения маленького папы» (1979), «Плыви, кораблик» (1983), «Дневник, письмо и первоклассница» (1984), «Солнце в кармане» (1984), «Осторожно – Василёк» (1985) и др. К примеру, сюжет об исправившемся двоечнике из комедии «Зловредное воскресенье» (1985), на наш взгляд, можно было бы с тем же успехом снять и в конце 1940-х, и в 1950-е годы… Такого рода ленты порождали умилительную интонацию по отношению к персонажам-школьникам [Громов, 1981, с. 36].

Всё чаще и чаще на экране возникали отражающие реальность факты иного свойства. Например, в «Переводе с английского» (1972) показано увлечение школьников дефицитными западными вещами (один из главных персонажей выменивает у зарубежных туристов «запретные» жевательные резинки и значки). В комедии «Чудак из пятого "Б"» (1972) в кадр попадает очередь в промтоварный магазин и ажиотаж у прилавка. В «Тихих троечниках» (1980) один из персонажей с гордостью заявляет, что три года ждал, когда подойдет его очередь на покупку вожделенного автомобиля «Жигули»…

Изображение в медиатекстах школьного мира

Мир школьников в период «развитого социализма» обеспечивал относительную уверенность в завтрашнем дне, включающим получение образования, а далее – работы по специальности и распределению и т.п. Внешние мировоззренческие ориентиры героев фильмов школьного возраста в целом отражали оптимистические взгляды, коллективные устремления, готовность к труду и довольно быстрого начала самостоятельного жизненного пути. Ключевыми по-прежнему, оставались нравственные аспекты, что способствовало созданию добрых, трогательных и светлых кинолент, которые навсегда остались в памяти в школьников 1970-х –

1980-х.

Пессимистические настроения юных персонажей чаще всего были связаны с неразделенным чувством: «Школьный вальс» (1977), «В моей смерти прошу винить Клаву К.» (1979) и др. На фоне романтизма первой любви, кажущейся вечной, это испытание становится сродни трагедии для школьников, как, например, в фильме «Вам и не снилось» (1980):

- *Если бы у тебя была несчастливая любовь, каким бы тебе тогда показался мир?*

- *А я бы просто не жила!*

Еще одно обстоятельство, которое способно привести к потрясению внутреннего мира и внешнего равновесия персонажей, было связано в фильмах школьной тематики со сложными и, порой, с жестокими обстоятельствами межличностных отношений со сверстниками, как в фильме «Чучело» (1984), либо с родителями («Признать виновным», 1984).

Иерархия ценностей. Исходя из возрастающих требований властей, «кинопроизведения должны быть глубокими по содержанию, эмоционально насыщенными, интересными по форме, воспитывать у юных зрителей идейную убежденность, готовность к активному участию в строительстве нового общества и защите Родины. Они должны помогать формированию у детей и подростков лучших черт характера, сознательного отношения к труду, способствовать правильному выбору жизненного пути» [Постановление …, 1972]. Вместе с тем, подход к иерархии ценностей понимается персонажами фильмов на школьную тему по-разному. Один видит ценность в личным благополучии и достижении цели всеми возможными и невозможными путями, другой – в самостоятельности, в занятии любимым делом, помощи другим. Душевная глухость, прагматизм и черствость, равнодушие и подлость сталкивались на экране с доверием, отзывчивостью, добротой и благородством. Конфликт разных жизненных ценностей чаще всего резко обострялся, как, например, между Игорем Грушко и Олегом Комаровским из «Розыгрыша» (1977); между Петей Копейкиным и Колей Кристалловым из фильма «Когда я стану великаном» (1979); между Железной Кнопкой и Леной Бессольцевой в драме «Чучело» (1983) и т.д.

Постепенно, к началу 1980-х в фильмах школьной тематики началась демонстрация так называемого «потребительства» – морального и духовного. Первичность/вторичность нравственного и материального начала и их роли в становлении личности нашло отражение во многих фильмах школьной тематики. Зачастую это выражалось и во внешнем облике персонажей фильмов. Так, наряду со школьной формой, с которой практически не расставались персонажи-ученики в предыдущие периоды, на экране все чаще мелькают такие символы внешней успешности, как вожделенные для всех школьников СССР джинсы. Несмотря на повсеместную борьбу школы с этим «атрибутом империализма», школьники и в реальной жизни, и на экране все чаще показаны в модных и «дефицитных» вещах того времени – в джинсовых брюках и куртках, в модных платьях и т.д. Да и к тому же, многие персонажи слушали зарубежную (!) музыку, что вызывало явное неодобрение старшего поколения, о чем, например, свидетельствует сцена на танцплощадке из фильма «В моей смерти прошу винить Клаву К.» (1979).

К вечным ценностям учителя в фильмах рассматриваемого периода по–прежнему относился профессионализм, умение найти подход к детям, понять их внутренний мир и помочь в трудную минуту, побудить учеников к нелегкой работе души. Такого педагога по призванию мы видим в фильмах «Учитель пения» (1972), «Доживем до понедельника» (1969), «Дневник директора школы» (1975), «Доброта» (1977), «Пацаны» (1983) и др.

Вместе с тем, в рассматриваемый период на экране был и иной типаж школьного педагога – равнодушного, черствого, для которого ценность высокой миссии учительской профессии утрачена. Этим, как нам кажется, обусловлено насмешливо-ироничное отношение к учителю, как в фильмах «Что с тобой происходит?», «Камертон», «Чучело» и др. Например, учительница в фильме «Что с тобой происходит?» (1975) ставит на уроке единицу «за демонстрацию отрицательных черт характера», прилюдно высмеивает неудачные сочинения школьников, и, в то же время, анализируя работы учеников, говорит о высших ценностях, которые должны состоять в служении людям; учитель шестого класса Маргарита Ивановна из фильма «Чучело» (1983) предпочитает не замечать, что в ее классе творится что-то неладное, тем самым поощряя бессердечность и жестокость своих учеников; начинающий классный руководитель из драматической киноленты «Камертон» (1978)

Клавдия Сергеевна строит показное благополучие своего класса на кляузах и мероприятиях для «галочки».

Основной стереотип успеха в этом мире

Стереотип успеха положительных персонажей по-прежнему заключается в следовании высшим ценностям: дружбе, благородству, умению не только мечтать, но и принимать самостоятельные решения, нести ответственность за себя и коллектив. Такова, например, героиня фильма «Земные и небесные приключения», (1974): будучи комсоргом, Галя, не считаясь со временем во имя сплочения коллектива, придумывает общую для всего класса цель – собрать планер; или Сережа – главный персонаж фильма «Потрясающий Берендеев» (1975), поначалу шокирующий окружающих своими нелепыми изобретениями, но, благодаря мудрым наставникам и собственному трудолюбию, целеустремленности, становится настоящим рационализатором и заслуживает уважение сверстников и учителей. Таковы и учителя, для которых учительская профессия стала призванием, как например, Вячеслав Кузьмин из драмы «Почти ровесники» (1984) и др.

Структура и приемы повествования в данных медиатекстах

Схематично структуру, сюжет, репрезентативность, этику, особенности жанровой модификации, иконографии, характеры персонажей аудиовизуальных медиатекстов школьной тематики эпохи «застоя» можно представить так:

Место и время действия медиатекстов. Основное место действия – классы, коридоры, дворы и квартиры; время действия в основном (если это не ленты о школьниках 1920-х годов) соответствует году съемок того или иного фильма. Впрочем, место действия не ограничивается рамками класса, есть сцены (и их довольно много) и вне школы – на стадионах, в парках, в домах культуры, в клубах, во дворах и т.д.

Характерная для данных медиатекстов обстановка, предметы быта: в основном по-прежнему скромные, но иногда показаны и квартиры обеспеченных слоев общества («Розыгрыш», 1976; «Кузнечик», 1979; «Признать виновным», 1983; «Идущий следом», 1984 и др.). Вместе с тем, наряду со стандартизированным для того времени показом школы (классы, неотличимые друг от друга, длинные и светлые коридоры и т.д.), а также домашней обстановки (похожие друг на друга «стенки», ковры, типовые кухни и др.).

Жанровые модификации школьно-вузовской тематики: драма, комедия, мелодрама, реже – фантастика;

(Стереотипные) приемы изображения действительности: положительные персонажи редко показываются в идеализированном варианте, а отрицательные тоже, как правило, подаются неоднозначно, хотя немало и рецидивов из «успокоительного» кино 1950-х. Интересны и стереотипные приемы изображения семейного уклада, которые, по сравнению с предыдущими периодами, претерпевают в фильмах школьной тематики существенные трансформации. Все чаще можно видеть и конфликт «отцов и детей», и проблемы взаимоотношений родителей и учителей (эти модели имеют место в фильме «Вам и не снилось, 1980 и др.); проблемы кризисных ситуаций семейных отношений/неполных семей («Пацаны», 1983; «Чужие письма», 1975 и т.д.).

Типология персонажей

- *возраст персонажей:* возраст школьников находится в пределах 7–17 лет, однако чаще встречаются персонажи среднего подросткового возраста; возраст остальных персонажей (учителей, родителей, дедушек и бабушек и пр.) может быть любым, но преобладают взрослые до 60 лет;

- *уровень образования:* у школьников соответствует классу обучения, учителя предположительно окончили вузы, образование других персонажей может быть любого уровня; Как правило, большинство взрослых персонажей имело среднетехническое или высшее образование. Так как в данный период наличие хорошего образования вызывало неизменное уважение и пользовалось престижем, герои с низким уровнем образования нередко показаны в ироничном свете.

- *социальное положение, профессия:* материальное положение учащихся в основном примерно одинаково (хотя со второй половины 1970-х материальное неравенство отдельных

персонажей стало обозначаться более явно), они могут быть как из семей рабочих и крестьян, так и интеллигенции. Профессии их родителей находятся в довольно разнообразном спектре. Самый широкий спектр профессий в игровом кино школьной проблематики данного периода мы встречаем, когда речь идет о социальном окружении главных персонажей. Прежде всего – это родители школьников. Если речь идет о благополучной семье, то профессии родителей в эпоху НТР чаще всего связаны с интеллектуальным трудом, технической сферой и сферой культуры.

- *семейное положение персонажа:* школьники, естественно, не связаны узами брака; взрослые персонажи преимущественно женаты, однако нередки на экране и неженатые/незамужние педагоги. Институт семьи по-прежнему позиционировался в школьной тематике на экране как надежный оплот. С другим вариантом показа семейного положения персонажей мы встречаемся в фильмах, где герой попадает в ситуацию потери/поиска/обретения семьи, как, например, в фильмах «Подранки» (1976), «Чужие письма» (1975) и др.

Кроме того, в фильмах данного периода поднимается тема кризисных семейных отношений. Причинами этого выступают конфликт поколений («отцов и детей»), либо равнодушие, скрываемое под маской семейного благополучия для окружающих. Подобный конфликт мы видим в фильме «Школьный вальс» (1977) во взаимоотношениях родителей Зоси, которые давно уже стали друг для друга чужими, однако предпочитают делать вид, что в семье всё хорошо. Только случайные обстоятельства разрешают эту тягостную ситуацию, и родители расстаются. Еще один вариант семейной модели в фильмах школьной тематики данного периода – неполная семья. Например, такая как у главной героини фильма «В моей смерти прошу винить Клаву К.», где мама – невостребованный скульптор – пытается наладить свою личную жизнь и в одиночку поставить на ноги единственную дочь.

- *внешний вид, одежда, телосложение персонажей, черты их характеров, лексика*. Внешний вид персонажей находится в рамках тогдашних канонов имиджа обычных учащихся и педагогов.

Кадр из фильма «Перевод с английского» (1972) дает хорошее представление о внешнем виде, одежде, телосложении персонажей–школьников начала 1970-х.



Кадр из фильма «Перевод с английского» (1972)

В кадре из фильма «Розыгрыш» (1976) отчетливо видно, как изменились прически мальчиков к средине 1970-х: западная мода на мужские длинные волосы уже не шокирует учителей…



Кадр из фильма «Розыгрыш» (1976)

При этом встречаются разные по типажу персонажи: добрые фантазеры и выдумщики: как Тягунов из фильма «Весенние перевертыши» (1974), Дениска и Мишка из киноленты «Пожар во флигеле, или подвиг во льдах» (1972) и др.; бунтари, не признающие авторитетов: как Севка – герой фильма «Не болит голова у дятла» (1974); отзывчивый, ответственный и любящий животных учитель Ефрем Николаевич Саламатин из фильма «Учитель пения» (1972) и т.д. Всех юных положительных героев кинофильмов о школе объединяет вера в добро и справедливость, отзывчивость и желание помочь друзьям.

Отрицательные персонажи не показаны однозначно, как, например, в период 1920-1930-х годов. Как правило, их жизнь полна внутренних противоречий, а совершенные поступки (предательство, подлость, обман, клевета), рано или поздно обращаются против них, как например, это происходит в фильмах «Когда я стану великаном» (1978) и «Чучело» (1983).

В целом, можно согласиться с тем, что «герой советских фильмов 1970-х – начала 1980-х годов существует в сложной и наполненной конфликтами действительности. Главные сферы межличностного общения в большинстве фильмов имеют в себе кризисное начало. Отношения с семьей, друзьями и коллегами содержат общие характеристики, отражающие в целом особенности повседневного опыта героя – это проблема совмещения личных и общественных интересов, сложности рефлексии социального опыта, эгоизм и формализованные взаимоотношения, создающие видимость социального благополучия и спокойствия» [Плужник, 2014].

Школьники в фильмах 1969–1985 годов, как и в эпоху «оттепели», были лишены фанатизма своих ровесников из лент 1920-х – 1930-х, но в целом сохраняли оптимизм и жизненную перспективу. Впрочем, среди них оказывались и отрицательные персонажи, которые явно не имели шансов на перевоспитание.

Экранные учителя обладали щедростью души, искренней любовью к детям и свое работе, неравнодушием к чужой беде. Однако к середине 1970-х годов нередко появлялись и другие персонажи-учителя, жизнь которых внешне протекает совершенно обыденно, но за этой обыденностью скрывается равнодушие, душевная нищета и серость. Учителя из фильмов эпохи «застоя», как и во времена поздней «оттепели», всё чаще предавались сомнениям и невеселым раздумьям; всё короче становилась дистанция между ними и их учениками (особенно ярко это проявилось в драмах «Чужие письма» (1975), «Ключ без права передачи» (1976), «Предательница», 1976; «Алеша», 1980; «4:0 в пользу Танечки», 1982; «Благие намерения», 1984; «Почти ровесники», 1984). Зато теперь они уже могли позволить себе и некоторые вольности в одежде (ну, например, замшевый пиджак, кокетливый шарфик, модные блузки и прически).

Кадры из фильмов «Тихие троечники» (1980) и «Если верить Лопотухину» (1983) отражают внешний вид, одежду, телосложение персонажей-педагогов «застойных» лет.



Кадр из фильма «Тихие троечники» (1980)



Кадр из фильма «Если верить Лопотухину» (1983)

Существенное изменение в жизни персонажей медиатекстов и возникшая проблема (нарушение привычной жизни):

Вариант № 1: среди обычных персонажей-школьников, живущих обычной жизнью, находятся те, кто по каким-либо причинам не вписываются в стандартные рамки межличностного общения и учебного процесса, то есть:

- посредственно учатся и тем самым влекут класс назад («Последняя двойка», 1977; «Тихие троечники», 1980, «Чужая пятерка», 1982; «Зловредное воскресенье», 1985 и др.);
- пытаются доминировать, подчинять себе одноклассников, действуя при этом жестокими методами («Доброта», 1977; «Признать виновным», 1983; «Чучело», 1983; «Лидер», 1984; «Игры для детей школьного возраста», 1985 и др.);
- выделяются среди одноклассников своей неординарностью (как со знаком плюс, так и со знаком минус) и из-за чего вступают в конфликт с классом и/или педагогами («Переступи порог», 1970; «Маленькая исповедь», 1971; «Ох, уж эта Настя», 1971; «Перевод с английского», 1972; «Чудак из пятого "Б"», 1972; «Потрясающий Берендеев», 1975; «Чужие письма», 1975; «Что с тобой происходит?», 1975; «Розыгрыш», 1976; «Доброта», 1977; «Жили-были в первом классе...», 1977; «Сдается квартира с ребенком», 1978; «Камертон», 1979; «Неоконченный урок», 1980; «Подготовка к экзамену», 1980; «Колыбельная для брата», 1982; «Если верить Лопотухину», 1983; «Талисман», 1983; «Чучело», 1983; «Утро без отметок», 1983; «Лидер», 1984; «Третий в пятом ряду». 1984; «Зловредное воскресенье», 1985; «Непохожая», 1985 и др.);
- влюбляются («Мальчишки», 1969; «Юлька», 1972; «Не болит голова у дятла», 1974; «Любовь с первого взгляда», 1975; «Сто дней после детства», 1975; «Школьный вальс», 1977; «В моей смерти прошу винить Клаву К.», 1979; «Камертон», 1979; «Алеша», 1980; «Вам и не снилось…», 1980; «Подготовка к экзамену», 1980; «Всё наоборот», 1981; «Придут страсти-мордасти», 1981; «Обман», 1983; «Подслушанный разговор», 1984; «Пока не выпал снег», 1984 и др.);

Вариант № 2: среди обычных учителей находятся неординарные – те, кто тоже не вписывается в стандартные школьные рамки, то есть пытаются:

- противостоять устаревшим и/или, с их точки зрения, неверным методам директора и/или педагогического коллектива и вступают с ним/ними в конфликт («Каждый вечер после работы» 1973; «Ключ без права передачи», 1976; «Опровержение», 1976; «Доброта», 1977; «Алеша», 1980; «Неоконченный урок», 1980 и др.);
- наладить с учащимися особо доверительные отношения, хотя порой это сделать очень нелегко («Большая перемена», 1972; «Ключ без права передачи», 1976; «Предательница», 1976; «Доброта», 1977; «Камертон», 1979; «Алеша», 1980; «Неоконченный урок», 1980; «4:0 в пользу Танечки», 1982; «Благие намерения», 1984; «Почти ровесники», 1984; «Мужчины есть мужчины» и др.).

Решение проблемы:

Вариант № 1 (ученический):

- «правильные» персонажи (школьники, учителя, родители, знакомые взрослые) индивидуальными и совместными усилиями возвращают нестандартных и/или влюбленных школьников к обычной жизни («Перевод с английского», 1972; «Юлька», 1972; «Доброта», 1977; «Последняя двойка», 1977; «Камертон», 1979; «Тихие троечники», 1980; «Всё наоборот», 1981; «Чужая пятерка», 1982; «Утро без отметок», 1983 и др.);

- нестандартные школьники остаются при своих убеждениях, так как не поддаются педагогическим/родительским воздействиям («Переступи порог», 1970; «Чужие письма». 1975, «Розыгрыш», 1976; «Вам и не снилось…», 1980; «Лидер», 1984);

Вариант № 2 (педагогический):

- *неординарные педагоги одерживают победу (*«Перевод с английского», 1972; «Доброта», 1977; «Тихие троечники», 1980; «4:0 в пользу Танечки», 1982; «Благие намерения», 1984; «Почти ровесники», 1984 и др.), *терпят поражение* («Камертон», 1979 и др.) или *результат их отношений с учащимися оказывается неоднозначным* («Каждый вечер после работы», 1973; «Чужие письма», 1975; «Ключ без права передачи», 1976; «Предательница», 1976 и «Алеша», 1980).

Интересна и трансформация гендерного аспекта школьно-вузовской темы в кино. В 1960-х - середине 1970-х экранный педагог часто был мужчиной («Мишка, Серега и я», 1961; «Грешный ангел», 1962; «Приходите завтра», 1962; «Первый учитель», 1966; «Республика ШКИД», 1966; «Урок литературы», 1968; «Доживем до понедельника», 1968; «Переступи порог», 1970; «Большая перемена», 1972; «Перевод с английского», 1972; «Учитель пения», 1972; «Юлька», 1972; «Весенние перевертыши», 1974; «Дневник директора школы», 1975; «Сто дней после детства», 1975), но во второй половине 1970-х – первой половине 1980-х на первый план, в соответствии с реальным положением дел, стали выходить образы педагогов-женщин, нередко одиноких, неустроенных: «Чужие письма», 1975; «Ключ без права передачи», 1976; «Предательница», 1976; «Розыгрыш», 1976; «Цветы для Оли», 1976; «Сдается квартира с ребенком» (1978), «Уроки французского», 1978; «Камертон», 1979; «Приключения маленького папы» (1979); «Вам и не снилось...», 1980; «Тихие троечники», 1980; «Мы жили по соседству» (1982); «4:0 в пользу Танечки», 1982; «Колыбельная для брата», 1982; «Чучело», 1983; «Благие намерения», 1984; «Третий в пятом ряду», 1984; «Мужчина есть мужчины», 1985 и др.).

Своего апогея гендерный аспект в кинематографе на школьную тему достиг, на наш взгляд, в фильме «Мужчины есть мужчины» (1985). Здесь задорная пионерка жалуется учительнице на то, что мальчики в классе плохой успеваемостью и баловством тянут весь класс назад, и как здорово было бы, если бы в школах ввели как когда-то раздельное обучение. Мужская часть класса принимает эту речь как вызов и… буквально со следующего дня поражает всю школу, как примерным поведением, так и отличной учебой.

Можно согласиться с тем, что большинство «школьных фильмов» периода «застоя» были основаны на привычных стереотипах, которые в определенной степени отражали «жизненные закономерности: появление «нестандартных» педагогов, их противостояние рутине; утверждение в школьной среде столь же «нестандартного» ученика, интеллектуала-умницы – часто он конфликтует с классом и учителем-доктринером и не всегда находит пути к умному наставнику или сверстнику» [Мамаладзе, 1977, с. 75-76]. Но вот тезис об экранной изоляции школьной жизни ее от жизни общественной опровергается сюжетами, конфликтами и персонажами таких острых и неординарных фильмов как «Чужие письма», «Дневник директора школы», «Спасатель», «Чучело» и «Игры для детей школьного возраста».

Итак, фильмы эпохи «застоя» (1969-1985) на школьную тему показывали, что на экране:

- образовательный/воспитательный процесс вышел за прежние строгие рамки сохранения жестких коммунистических ориентиров, а антирелигиозная направленность уже не навязывались, хотя атеизм и продолжал быть обязательным;

- фабулы не были связаны напрямую с ключевыми международными политическими событиями, хотя в той или иной степени находились в зависимости от внутриполитических установок; В целом, в игровых кинолентах школьной тематики ключевыми оставались

непреходящие нравственные ценности: благородство, щедрость души, доброта, умение помогать людям, нести ответственность за свои поступки и т.д. Эти ценности, имели в данный период большое воспитательное значение;

- основные конфликты сюжетов строились на противостоянии неординарных педагогов и учащихся с косностью, бюрократизмом, серостью начальства / коллег / коллектива; не скрывались проблемные зоны (кризис, разочарование и усталость, профессиональное «выгорание» педагогов; бюрократизм; прагматичный цинизм учащихся; подростковая жестокость и пр.);

- приемы изображения семейного уклада по сравнению с предыдущими периодами претерпели существенные трансформации. Все чаще на экране возникал конфликт «отцов и детей», и выходящие на экран проблемы взаимоотношений родителей и учителей («Вам и не снилось, 1980 и др.); проблемы кризисных ситуаций семейных отношений/неполных семей («Пацаны», 1983; «Чужие письма», 1975), жестокости и насилия, тесно связанные с равнодушием и душевной серостью (Чучело», 1983; «Признать виновным», 1984 и др.);

- персонажи-школьники, как и в эпоху «оттепели», были лишены фанатизма своих ровесников из лент 1920-х – 1930-х, но в целом сохраняли оптимизм и жизненную перспективу; правда, среди них всё чаще попадались отрицательные типы, не поддающиеся перевоспитанию;

- активность учащегося, до эпохи «оттепели» в значительной степени направленная во внешний мир, еще больше, чем в 1960-е, стала касаться его внутреннего мира, души (особенно характерно это для таких фильмов, как «Ох, уж эта Настя» (1971); «Весенние перевертыши», 1974; «Не болит голова у дятла», 1974; «Сто дней после детства», 1975; «Чужие письма», 1975; «Подранки», 1976; «Уроки французского», 1978; «Спасатель», 1980; «Чучело», 1983);

- отношения педагогов и учащихся стали более демократичными, доходящими иногда до панибратских (последнее достигло апогея в комедии «4:0 в пользу Танечки», где учащиеся «учат жизни» свою юную учительницу);

- престиж педагогической профессии в глазах учащихся и общественности стал резко падать;

- на первый план всё чаще стали выходить образы педагогов-женщин, нередко одиноких и неустроенных;

- среди персонажей всё чаще проявлялась имущественная дифференциация;

- произошли изменения во внешнем виде учащихся и педагогов, он стал более «вольным»; в полулатентной форме постепенно обозначился мотив женской сексапильности;

- начиная с середины 1970-х, практически тотальный приход цветного изображения привел к усилению развлекательных аспектов фильмов.

Студенческая кинотематика: 1969-1985

Место действия, исторический, социокультурный, политический, идеологический контексты

Особенности исторического периода создания медиатекстов, условия рынка, которые способствовали замыслу, процессу создания медиатекстов, степень влияния событий того времени на медиатексты

Неоднозначный период, получивший название «застоя» в истории советского государства, до сих пор вызывает споры у современных отечественных и зарубежных историков. С одной стороны, это было время романических комсомольских строек, реформирования и индустриализации страны. Строились новые города, заводы, дворцы культуры, стадионы; открывались новые вузы, школы и больницы; продолжалось освоение космоса, развитие авиации, энергетики, фундаментальных и прикладных наук; улучшалось благосостояние советских граждан; усиливалась военная мощь страны. С другой стороны, в этот период наблюдался небывалый рост бюрократического аппарата; возобновились, ослабевшие в «оттепельные» времена, идеологическое давление и политическая пропаганда; постепенно снижались темпы экономического развития страны в силу роста, преимущественно, ресурсных секторов экономики; наблюдался упадок в аграрной политике; появился продовольственный и товарный дефицит, обострились международные отношения СССР с Западом. Вообще, в эту противоречивую эпоху большие

начинания во многих случаях заканчивались большими провалами, и видимо, поэтому это время иногда очень часто называют «двадцатилетием упущенных возможностей», чьи определенные успехи стали залогом грядущих поражений.

Противоречивость эпохи «застоя» не могла не отразиться в советском кинематографе: «Все то лучшее, здоровое, настоящее что, намечалось и стало прорастать в оттепельных фильмах, продолжало расти и развиваться дальше и в 70-е годы. Только этот процесс протекал в другом – малопригодном для роста и развития климате. Не благодаря ему, а уже вопреки, наперекор. И, соответственно, общий пейзаж нашего кино стал выглядеть уже по-другому» [Фомин, 2016]. Кинематограф в эпоху «застоя» передавал настроение своего переходного, контрастного и почти «смутного» времени. Так или иначе, кинокартины «позднесоветской цивилизации» отражали актуальные проблемы общества, кризисные социальные явления и конфликты, конечно, не выходя за рамки принятой идеологической доктрины.

Что касается фильмов о студенчестве и вузе, то медиатексты тех лет затрагивали такие проблемы как снижение статуса и престижа высшего образования в обществе, усиление бюрократизма и формализма в науке, социальный конформизм, конфликт поколений, проблема непонимания отцов и детей, нравственное состояние общества, тема безответственности и сиротства, потребительское отношение к жизни, одиночество и др. Советское кино о молодежи и для молодежи «эпохи застоя» уже не назовешь как прежде «целомудренным», так как кинообраз молодого советского поколения почти лишился того «героического флера» и «романтического ореола», который он приобрел в эпоху сталинизма и советской «оттепели», особенно это касается драматического реализма кинематографа позднего «застоя»: во многих медиатекстах «застойной» эпохи на студенческую тему четко ощущается драматический разрыв героев с социальной действительностью, внутренние и внешние социальные конфликты, несогласие со сложившимися общественными нормами и устоями, социальный протест, драма нереализованных внутренних возможностей…

К примеру, в фильме «Кузнечик» (1979) авторы осмелели уже до того, что показали, как симпатичная студентка использует любовные/сексуальные отношения для обустройства своей карьеры и материального благополучия. Героиня фильма прыгает по ступенькам успеха «с победоносной легкостью, не очень задумываясь над дальнейшей судьбой тех, кто помог ей туда взобраться. В ней, в «кузнечике», очень точно и верно угадан сценаристом Ф. Миронером некий социальный тип, существующий в определенной части сегодняшней молодежи. Тип этот отличает, прежде всего, утилитарный подход к науке, к делу, которым они занимаются, к людям, которые рядом, стремление прожить за чужой счет. Лена ведет себя в жизни как старательница, алчно ищущая золотых россыпей, а погоне за мнимыми ценностями пропускает ценности истинные – духовность, верность, надежность, доброту» [Атаманова, 1979].

– Слушай, Коля, а за что ты меня полюбил?

– Знаешь, это трудно объяснить...

Так отвечает главной героине фильма «Моя Анфиса» (1979) ее возлюбленный Николай. И в самом деле, любовь – слово труднообъяснимое, недаром оно относится к так называемым «вечным темам» искусства. Поэтому нет смысла требовать от героев картины исчерпывающих обоснований своих чувств. Зато к сценаристу и режиссеру зритель вправе был предъявить существенные претензии. Ибо объяснить, за что можно полюбить героев фильма, и, правда, трудновато.

Анфиса и Николай – обаятельные молодые люди. Анфиса – маляр (заботливо пригнанная спецовка плюс премиальная поездка в Прибалтику), хорошо готовит и прыгает с парашютом. Николай – студент филфака, очень любит поспать, мечтает поехать в Африку, ленив, делать практически не умеет ничего. Эти нехитрые исходные данные законы мелодрамы трансформируют весьма традиционно [Демин, 1980]. Под влиянием Анфисы Николай, во-первых, бросает институт (разочаровался в профессии педагога). Во-вторых, учится прыгать с парашютом. Иначе говоря, полностью перевоспитывается и становится другим человеком. Однако будущее видится Николаю довольно туманно: отслужит, мол, свои два года, а там видно будет. Этот, мягко говоря, нравственный итог «перевоспитания» личности не может настроить на оптимистическую волну…

Анфису и Николая сыграли талантливые актеры, но бедность сценарной основы не

позволили им создать хоть сколько-нибудь достоверные, психологически глубокие образы. Николай – студент, но круг его интересов остался неясным для зрителей. Коля, как правило, либо многозначительно молчит, либо демонстрирует ленивую пластику движений. «Отрицательный» герой Л. Каюрова из предыдущей картины Э. Гаврилова «Последний шанс» был гораздо ярче и интересней.

Несколько десятков лет назад кинематограф решал подобные ситуации в назидательно-дидактическом ключе. Авторы «Моей Анфисы», несомненно, хотели этого избежать. Вот почему это не мелодрама в чистом виде – тут и элементы мюзикла, и лирической комедии. Юмор и приятные мелодии, несомненно, скрадывали отсутствие свежей мысли и «облагораживали» штампованные ситуации. Но, думается, художественная ценность картины от этого не возросла.

Куда реже студенческая любовная тема погружалась в атмосферу ретро.

…Конец пятидесятых годов – начало шестидесятых. Время осмысления прошлого. Время духовного обновления. Время покорения космоса. Время стихов на площади Маяковского. Об этом времени от имени поколения сорокалетних – тех, кому тогда было двадцать, вспомнил в картине «Как молоды мы были» сценарист и режиссер М. Беликов. Предыдущая его работа, тоже бесхитростно названная строчкой из популярной песни – «Ночь коротка» (1982), рассказала о нелегком послевоенном детстве сверстников автора. В драме «Как молоды мы были» (1985) режиссер словно продолжил судьбу своего прежнего героя, превратившегося из школьника провинциального городка в студента строительного института.

И снова точность примет времени – начиная от музыкальной фонограммы, бережно возвращающей нам мелодии тех лет, и кончая мельчайшими бытовыми штрихами. Камера, вырываясь из тесных, тускло освещенных коммуналок, купаясь в многоцветье ярких красок и в завораживающих зеркальных бликах, переносит нас на широкие проспекты, заполненные людьми, восторженно кричащими одно и то же слово – «Гагарин!». А из заполненной фейерверком огней танцплощадки – на изумрудный луг и скалистые морские берега. Вместе с героем фильма Сашей мы попадаем в шумное студенческое общежитие, где идет оживленный обмен кастрюли свежесваренного борща на белоснежную рубашку, а «магнитофона с записями» – на модные ботинки. Первые лекции, первые свидания, первый стройотряд, ночная разгрузка вагонов... Типичная судьба обычного студента, знакомая многим из нас по собственному опыту. М. Беликов делает своего героя удивительно незащищенным, открытым добру, влюбчивым, способным одновременно на опрометчивый поступок и человеческое сострадание.

«Как молоды мы были» – ностальгическая мелодрама. Саша в обаятельном исполнении Т. Денисенко, кажется, озабочен только одним: любовь или не любовь? А если только любовь? Много это или мало? Наверное, немало, если при этом авторам не изменяет вкус, если их не соблазняет многозначительная, «пережатая» символика. Хотя несколько снисходительно-умилительное отношение автора ко всем без исключения поступкам главного героя рождает определенное недоумение – обаяние обаянием, но как должен принимать зритель гипертрофированный инфантилизм Саши? По сути, мелодрама «Как молоды мы были» (1985) – характерный продукт финала застойной эпохи, когда грядущие перемены уже носились в воздухе, но советский кинематограф еще только готовился говорить «правду и ничего кроме правды».

Как знание реальных исторических событий конкретного периода помогает пониманию данных медиатекстов, примеры исторических ссылок в данных медиатекстах

Относительно оптимистичные медиатексты о студенчестве, относящиеся к середине-концу 1970-х, содержат исторические ссылки на достижения и преимущества эпохи т.н. «развитого социализма»:

– развитие строительного сектора, повсеместное появление новостроек: «в каждом городе есть свои Черемушки…» («Это мы не проходили», 1975);

– рост научного потенциала страны; появление молодого поколения ученых, аспирантов, кандидатов наук, профессоров («Кузнечик», 1979; «Баламут», 1978);

– использование ЭВМ («Баламут», 1978; «Кафедра», 1982);

– рост реальных доходов населения, повышение благосостояния основной массы населения («Это мы не проходили», 1975; «Я буду ждать», 1979);

– снятие ограничения на ведение личного подсобного хозяйства в сельской местности («Баламут», 1978);

– гарантированное трудоустройство, низкий уровень безработицы, возможность карьерного роста, поощрения за отличную работу, например, премирование передовиков поездкой в «братские» прибалтийские республики («Моя Анфиса», 1979);

– улучшение ситуации в армии, милитаризация страны, «золотой век» для советских военных («Это мы не проходили», 1975);

– появление кооперативов, например, для улучшения жилищных условий («Баламут», 1978).

С другой стороны, большая часть медиатекстов тех лет на студенческую тему содержит также исторические ссылки на негативные, «застойные» явления в политической, социальной и культурной жизни страны:

– неэффективная плановая экономика («Баламут», 1978); рост продовольственного и товарного дефицита, как следствие, – появление спекулянтов и фарцовщиков («Контрольная по специальности», 1981);

– убыточность совхозов и колхозов, неэффективное использование государственных средств, выделяемых на аграрный сектор; отсутствие необходимой социальной инфраструктуры в сельских районах; нехватка квалифицированных специалистов; общий упадок жизни в деревни, отсюда – массовый отток молодежи в город («Баламут», 1978; «Кузнечик», 1979);

– избыток специалистов с высшим образованием и острый недостаток квалифицированных рабочих кадров («Моя Анфиса», 1979);

– падение престижа высшего образования («Кафедра», 1982; «Моя Анфиса», 1979; «Контрольная по специальности», 1981).

Социокультурный, идеологический, мировоззренческий, религиозный контексты

Идеология, мировоззрение авторов данных медиатекстов в социокультурном контексте; *идеология, культура мира, изображенного в медиатекстах*

Для эпохи «застоя» было характерно бессменное господство марксистко-ленинской идеологии, атеизма и подавление всякого инакомыслия, которое выражалось в травле диссидентов. Курс на построение коммунизма, взятый руководством страны, привел к ужесточению государственной цензуры, кроме того развернулась борьба с теми, кто не желал мириться с установленными общественными правилами и открыто выражал свое несогласие или протест.

При этом «кинопроизводство оказалось под бóльшим, чем в «оттепельные» времена, цензурным контролем, поэтому авторы большинства аудиовизуальных медиатекстов на школьно-вузовскую тему находились в этих строгих рамках, хотя с каждым годом школьно-вузовская тематика в советском кино шаг за шагом отвоевывала новый плацдармы «разрешенного» [Федоров, Левицкая, Горбаткова, 2017].

В целом, авторы медиатекстов на студенческую тему создавали произведения, преимущественно, нейтральные в идеологическом плане, делая акцент на критическом осмыслении окружающей действительности, на освещении социальных конфликтов, на проблеме морально-нравственного и патриотического воспитании молодежи.

Мировоззрение людей «студенческого мира», изображенного в медиатекстах

Взгляды и убеждения героев «студенческого мира» связаны, прежде всего, с выбором личного или профессионального характера. Положительные персонажи медиатекстов стремятся найти смысл жизни, утвердится в профессии, самореализоваться, помочь нуждающимся в помощи, отстоять правду, встретить любовь и обрести счастье. Антигерои медиатекстов о студенчестве либо лишены какой-либо принципиальной позиции и как бы «плывут по течению», либо, наоборот, стараются «взять от жизни» по максимуму – достичь материального благополучия или сделать карьеру любой ценой. Отсюда ценностные ориентации молодежи в медиатекстах на студенческую тему напрямую зависят от жизненных приоритетов разных социальных типов молодого поколения: положительные персонажи ценят образование, дружбу, уважение, верность, любовь, семью. В то время как отрицательным героям свойственны вещизм, нравственная нечистоплотность, погоня за импортными товарами, беспринципный карьеризм.

Главные положительные персонажи – студенты – целеустремленные, честные, порядочные,

ответственные, независимые, самостоятельные, не боятся спорить с авторитетами, творческие натуры, способные к рефлексии и эмпатии, готовые на самопожертвование. Отрицательные персонажи медиатекстов о студенчестве – «антипримеры» – молодые люди, юноши или девушки, страдают от эгоизма, инфантильности, беспринципности, трусости. Зачастую, такие персонажи – иждивенцы, добивающиеся успеха за счет других, «шагая по головам» и легкомысленно ломая чужие жизни.

В целом, образы студентов в фильмах эпохи «застоя» более или менее приближены к реалиям того времени, но главные положительные персонажи, призванные служить образцом для подражания, в большинстве случаев, – незаурядные личности, добившиеся успехов в учебе, спорте, работе, или вообще в жизни, часто конфликтующие или «невписывающиеся» в реальность общества массового конформизма.

Структура и приемы повествования в данных медиатекстах

Схематично структуру, сюжет, репрезентативность, этику, особенности жанровой модификации, иконографии, характеров персонажей можно представить следующим образом:

Место и время действия: СССР времен «застоя». Действие обычно происходит в Москве, иногда город не акцентируется в медиатексте.

Характерная для данных медиатекстов обстановка, предметы быта: приезжие студенты (в основном, из провинции) скромно живут в общежитии; студенты, находящиеся на иждивении родителей или супруга, живут в комфортных изолированных квартирах.

Жанровые модификации: драма, мелодрама, комедия.

Приемы изображения действительности и персонажей:

– положительные персонажи представлены достаточно стереотипно: положительные женские персонажи – независимые, самостоятельные, смелые, стремятся сохранить свою индивидуальность, ответственные, искренние, заинтересованы в получении образования и профессионального опыта; положительные мужские персонажи – добрые, отзывчивые, целеустремленные, защитники слабых, прямолинейные, настойчивые, решительные, преданы науке и/или работе; при этом в медиатекстах о студентах доминируют герои и героини, приехавшие из провинции «покорять» город;

– отрицательные женские персонажи встречаются нечасто, но если они есть, то – это антиподы положительных героинь – эгоистичные, бездушные, придерживающиеся потребительской или приспособленческой философии, часто живут на иждивении; в межличностных отношениях они также меркантильны, придерживаются утилитарного подхода к образованию, науке и браку, хотя в финале фильма некоторые из них осознают свои ошибки и исправляются; отрицательные мужские персонажи встречаются чаще, чем женские: они либо ведут безнравственный образ жизни, либо находятся на попечении родителей, – это категория слабохарактерных, инфантильных и эгоистичных персонажей, хотя в конце фильма они тоже исправляются; иногда в медиатекстах эпизодически появляются весьма агрессивные хулиганы как некий деструктивный асоциальный элемент, но главные герои всегда успешно справляются с ними самостоятельно, либо с помощью вовремя подоспевшей советской милиции;

– тенденция изображать характеры главных героев в развитии: изначально позиционируемые как отрицательные характеры – девушки и юноши могут кардинально меняться к концу фильма: легкомысленные и безответственные героини становятся чрезвычайно серьезными, постепенно преодолевая жизненные трудности и анализируя свои поступки; в свою очередь, инфантильные и бесхарактерные юноши, будучи брошенными представительницами противоположного пола, неожиданно взрослеют, идут служить в армию и/или остепеняются в финале фильма;

– достаточно реалистичное изображение действительности (фактуры, интерьер, обстановка, предметы быта), за исключением ранних медиатекстов, предлагающих несколько идеализированный медиаобраз советской школы и вуза;

– в некоторых медиатекстах встречаются сцены, типичные для студенческого жанра: шумные товарищеские вечеринки и застолья с обязательным исполнением студенческой песни под гитару; поездки на уборку картошки в подшефном колхозе;

– прерывание в последовательности сюжетных событий – ретроспекция, мысленное

обращение героев к прошлому, воспоминаниям для более глубокого изображения внутреннего мира персонажей («Кафедра», 1982; «Контрольная по специальности», 1981);

– внутренний диалог героя, рефлексия и самоанализ, сны для создания внутреннего портрета персонажа и раскрытия его душевного мира («Кузнечик», 1979; «Кафедра», 1982);

– закольцованные сюжеты в фильмах «Это мы не проходили» (1975), «Контрольная по специальности» (1981);

– использование лейтмотивов и повторяющихся кадров или сцен, значимых с точки зрения авторов медиатекстов в смысловом плане, в фильме «Я буду ждать» (1979) – символичная сцена случайной встречи главных героев на лестнице, в фильме «Кафедра» (1982) – повторяющийся сон главного героя или кадр-пейзаж загородного дома, в котором они были счастливы с покойной супругой;

– дихотомический принцип построения сюжета медиатекста, например, противопоставление «деревня-город» («Баламут», 1978; «Кузнечик», 1979), «прогрессивное-консервативное» («Это мы не проходили», 1975), «материальные и нравственные ценности» («Контрольная по специальности», 1981), «бюрократизм и человечность» («Кафедра», 1982) и др.

– внимание к деталям-символам. Например, в фильме «Это мы не проходили» (1975) есть сразу несколько деталей. В финальном эпизоде учащийся школы, которого научил практикант-физик, ремонтирует перманентно неработающую кофеварку в местном кафе, которую зритель видит крупным планом в начале фильма. Другой пример – на первый взгляд несущественная деталь – модная сумочка практикантки, купленная ею в Лондоне и понравившаяся ее школьному куратору, символизирует связь поколений педагогов. В прощальной сцене фильма студентка-практикантка в знак благодарности дарит эту сумочку своей учительнице-наставнице. Еще один пример – портрет деда как символ ценности семьи и семейного воспитания, который учительница-практикантка советует родителям повесить на стену рядом с портретом известного архитектора, – в конце фильма мы видим на стене портрет дедушки, который сын – ученик практикантки завел в рамку и повесил на стену.

В фильме «Контрольная по специальности» (1981) одна из центральный деталей – импортный магнитофон, за которым главная героиня изначально «охотилась» как за очередной новомодной игрушкой, но к концу фильма этот магнитофон уже приобретает положительную коннотацию и служит «дневником памяти» о героях Великой отечественной войны, в котором героиня хранит тяжелые воспоминания очевидцев.

– к концу «застойного» периода усиливается драматизм и психологизм в изображении героев медиатекстов, их характеров и судеб, их переживаний и внутренней борьбы с самим собой и с социумом, их сомнений и разочарований («Я буду ждать», 1979; «Контрольная по специальности», 1981; «Прощание за чертой», 1981; «Кафедра», 1982; «Моя маленькая жена», 1984)

Типология персонажей (черты характера, одежда, телосложение, лексика, мимика, жесты персонажей, присутствие или отсутствие стереотипной манеры репрезентации персонажей в данных медиатекстах):

– *возраст персонажей:* возраст студентов находится в пределах 18-25 лет; преподаватели могут быть разного возраста, в том числе – молодые доценты, научные работники и профессора;

– *уровень образования:* у студентов соответствует курсу обучения; преподаватели – высококвалифицированные специалисты, научные работники; образование других персонажей может быть любого уровня;

– *социальное положение, профессия:* персонажи-студентки выбирают как типично «женские» гуманитарные профессии (педагог, филолог, художник, историк), так и профессии, ассоциируемые в то время исключительно с мужчинами (экономист, строитель, физик-математик), а персонажи-студенты также выбирают традиционно «мужские» профессии – естественнонаучные или технические специальности (экономист, инженер, физик, химик) и нетехнические профессии (филолог, педагог, переводчик). Социальное положение других персонажей может быть любым;

– *семейное положение персонажей:* студенты обычно холосты; студентки не всегда стремятся выйти замуж за своих сверстников, некоторые выходят замуж за молодых преподавателей или военных, хотя неравные браки – это скорее исключение из правила; другие

герои зачастую страдают от неразделенной или несчастной любви; становится возможным так называемый гражданский брак (что становится иногда поводом для фабульных поворотов, связанных с любовными отношениями преподавателей-мужчин со студентками вузов или техникумов); нередки браки по расчету; семейное положение взрослых может быть разным, при этом встречаются матери-одиночки, разведенные женщины средних лет, женщины с неустроенной личной и семейной жизнью; мужчины преклонного возраста – обычно вдовцы;

– *внешний вид, одежда, телосложение персонажей, черты их характеров, лексика:* внешний вид персонажей-студентов представлен довольно дифференцированно: девушки – современные, одеваются по моде того времени, уверенные в себе, активные, смелые, с характером; мужские персонажи одеты соответственно их возрасту, статусу и реалиям тех лет. Иногда в кадре мелькают иностранные студенты.

Кадр из фильма «Это мы не проходили» (1975), представленный ниже, отражает внешний вид, одежду, телосложение персонажей-студентов тех лет.



Кадр из фильма «Это мы не проходили» (1975)

Существенное изменение в жизни персонажей медиатекстов, возникшая у персонажей проблема и ее решение:

– *сюжетный вариант 1*: абитуриенты поступают в вуз или уже учатся в вузе, затем у них возникают проблемы разного характера во время учебы – не могут сдать сессию, попадают на практику, несерьезно относятся к учебе и др.; в финале фильма студенты успешно справляются с проблемами – приобретают первый профессиональный опыт, упорно работают и успешно сдают сессию, становятся серьезнее и меняют свое отношение к учебе, к будущей профессии и жизни, часто благодаря влиянию взрослого поколения («Это мы не проходили», 1975; «Баламут», 1978; «Контрольная по специальности», 1981);

– *сюжетный вариант 2*: студенты вступают в официальный или гражданский брак, либо собираются обзавестись семьей; их семейные или романтические отношения терпят крах по разным причинам – разочарование в браке по расчету, неопытность, разочарование в выбранном спутнике жизни, измена; решением проблемы становится разрыв, иногда весьма болезненный для главных героев, но в некоторых случаях авторы медиатекстов оставляют зрителям надежду на возможность счастливого воссоединения героев в результате перевоспитания «отрицательного» персонажа («Кузнечик», 1979; «Моя Анфиса», 1979; «Я буду ждать», 1979; «С тех пор как мы вместе», 1982);

– *сюжетный вариант 3*: пожилой уважаемый профессор, заведующий кафедрой в вузе, отходит от научной работы после смерти супруги и через некоторое время тоже умирает, на его место назначают нового заведующего, которого педагогический коллектив кафедры не принимает; осознав свою неспособность руководить людьми, новый заведующий берет самоотвод («Кафедра», 1982).

Сюжетный анализ советских игровых фильмов эпохи «застоя» на студенческую тему очерчивает круг центральных проблем, отраженных в анализируемых медиатекстах:

– выбор будущей профессии и жизненного пути, поиск своего призвания и места в жизни;

– первый опыт профессиональной деятельности и первые разочарования;

– проблемы межличностных отношений (дружба, безответная любовь, измена,

предательство);

– опыт первых романтических / семейных отношений;

– проблемы молодой семьи, неравные браки, браки по расчету;

– конфликт поколений (дети и родители, студенты и преподаватели, старшие коллеги и молодые кадры);

– проблемы нравственного выбора между истиной и ложью, любовью и богатством; готовность к самопожертвованию;

– острые социальные проблемы (сиротство, неполные семьи, матери-одиночки, потребительское отношение к жизни, лицемерие и бездуховность, ханжество, бюрократизм, алкоголизм, хулиганство и др.).

Кадры из фильмов эпохи «застоя» на студенческую тему отражают некоторые из вышеперечисленных отрицательных явлений той эпохи – пьянство, хулиганство, сиротство...



Кадр из фильма «Это мы не проходили» (1975)



Кадр из фильма «Кузнечик» (1979)

Несмотря на снижение престижа высшего образования в эпоху «застоя» по разным причинам, в частности, из-за «уравниловки» в оплате квалифицированного и неквалифицированного труда, судя по советским фильмам на студенческую тему, у абитуриентов была достаточно высокая мотивация поступить в вуз, особенно у молодых людей из провинции: «Прощай Чеботаревка и клуб наш облезлый!» – говорит главная героиня фильма «Кузнечик» (1979), уезжая «покорять» столицу. Для многих юношей и девушек вуз той эпохи ассоциировался с новой жизнью, возможностью изменить свою судьбу, повысить социальный статус, добиться чего-то важного в жизни…

С другой стороны, в некоторых медиатекстах подчеркивается, что мотивы у современной молодежи, поступающих в вузы, могут быть далеко не самые благородные. Например, юноши нéхотя учатся в вузе, опасаясь, как бы их не взяли служить в армию («Моя Анфиса», 1979); студентки-провинциалки забрасывают учебу, как только выходят замуж, причем часто по расчету («Кузнечик», 1979), многие студенты достаточно формально относятся к учебе или жульничают на экзаменах («Баламут», 1978; «Контрольная по специальности», 1981).

При этом кинообраз студента «застойного» периода в значительной степени отличается от «оттепельного». Особенно это касается женских персонажей: они стали более реалистичными, – это уже «не рафинированные интеллигентки» (эпитет из фильма «Кафедра», 1982), они смело влюбляются в преподавателей («Баламут», 1978), не боятся трудностей жизни («Это мы не проходили», 1975), делают аборты («Баламут», 1978), страдают от неразделенной любви («Кафедра», 1982), вступают в гражданский брак, прыгают с парашютом («Моя Анфиса», 1979), берут на себя ответственность за жизнь и воспитание чужих детей («Контрольная по специальности», 1981).

Типология образов юношей-студентов тоже расширилась: стало больше личностей негероического и неромантического склада – «маменькиных сынков», иждивенцев, циников.

Кинообраз советского преподавателя также претерпел некоторую трансформацию, и он уже не ограничивается только двумя основными социальными типами: «наставник» и «активист». Во-первых, персонажи-преподаватели в анализируемых медиатекстах о вузе эпохи «застоя», – это не только великовозрастные светила науки, но и молодые ученые, аспиранты и доценты. «Молодая кровь» позволяет авторам медиатекстов несколько «разбавить» традиционный геронтократический медиаобраз преподавателя советского вуза, доминировавший в предшествующие эпохи. Наряду с «преподавателями-титанами» – учеными с мировым именем, на экране появляются молодые преподаватели-энтузиасты, рядовые преподаватели-предметники или практики, преподаватели-педанты, безразличные преподаватели, или преподаватели, страдающие от синдрома «профессионального выгорания»…

Во-вторых, авторы как бы разрешают зрителям «заглянуть» в личное пространство преподавателей и познакомиться с их семейной ситуацией, их внутренними переживаниями, тревогами и мыслями, отсюда – образы преподавателей также становятся более реалистичными и «полнокровными». Например, мы узнаем, что внешне вполне успешные педагоги, принципиальные и искренне преданные своей профессии люди, зачастую страдают от одиночества, разочарований и «маленьких трагедий» их личной жизни. Причем это в равной степени касается как женских, так и мужских персонажей («Это мы не проходили», 1975; «Кафедра», 1982; «Баламут», 1978).

Постепенно меняются и стили профессионально-педагогического общения преподавателей со студентами: ощущается переход от авторитарного к демократическому стилю. «Сближение» преподавателя и ученика, видимо, обусловлено желанием авторов медиатекстов подчеркнуть новые тенденции в советском образовании.

Кадр из фильма эпохи «застоя» на вузовскую тему, представленный ниже, отражает образы советских преподавателей вузов тех лет.



Кадр из фильма «Кафедра» (1982)

Итак, мы приходим к выводам, что советский кинематограф на студенческую тему эпохи «застоя»:

– создавал преимущественно нейтральные в идеологическом плане медиатексты, делая акцент на критическом осмыслении окружающей действительности, освещении социальных

конфликтов, проблеме нравственного и патриотического воспитании молодежи, повышении общей культуры молодого поколения;

– обращался к вечным темам в искусстве (любовь и ненависть, жизнь и смерть, конфликт поколений и др.);

– отражал как положительные (достижения в строительном, жилищном, аграрном, военном, космическом секторах экономики; низкая безработица и др.), так и отрицательные (сиротство, бюрократизм, социальный кризис, потребительское отношение к жизни, алкоголизм и др.) стороны в социально-политической и культурной жизни советского народа;

– продолжал использовать стереотипные ролевые и гендерные характеристики персонажей;

– расширил проблематику и сюжетный диапазон медиатекстов о студенчестве;

– более реалистично представлял образы советского преподавателя и студента по сравнению с кинематографом эпохи «оттепели»; разнообразил спектр социальных типов медиаобразов студентов и преподавателей вуза;

– расширил диапазон художественных приемов изображения героев и окружающей действительности;

– с одной стороны, усилил драматизм и психологизм в изображении персонажей, их характеров и судеб, а, с другой, в отличие от «оттепельных» аналогов, практически лишил сюжеты интеллектуальных споров, плотно погрузив их в жанровую стихию мелодрамы и/или комедии.

Советские фильмы на тему школы и вуза эпохи «перестройки» (1986-1991)

Школьная кинотематика: 1986-1991

Годы перестройки (1986-1991) внесли коренные изменения во все сферы жизни российского социума, существенным образом повлияли на ценности и мировоззрение общества в целом, «события, произошедшие в этот период в стране, обозначили конец не только определенной социально-политической системы, но и по-своему уникальной советской культурной модели» [Брашинский, 1994]. В этой связи «радикальная реформа советского общества, его базисных и надстроечных структур создали обстановку, когда кинематограф оказался в центре перестроечных процессов художественной жизни. Начиная с 1986 года, он функционирует в обновляющихся организационных, финансово-экономических и творческих условиях, которые во многом и определяют социально-эстетические особенности его современного развития» [Сурмач, 1991].

Конечно, «падение железного занавеса» и курс на демократические преобразования дал российскому зрителю «возможность доступа к лучшим произведениям мирового киноискусства, но в то же время в страну хлынул поток низкопробных кино/видеофильмов, шедших, как правило, в так называемых видеосалонах. Возрастные ограничения в этих, в большинстве своем частных залах, были весьма условными. Основной репертуар салонов составляли боевики, триллеры, фильмы ужасов, эротические мелодрамы и т.п. Пиратские видеокопии в большом количестве изготавливались на бытовой аппаратуре, которой становилось все больше. Видеокассеты продавались в магазинах, на рынках, при этом в ту пору не нужно было беспокоиться об их лицензировании. Ширилась сеть видеопроката, чуть ли ни в каждом дворе открывалась так называемые «студии кабельного телевидения» [Челышева, 2013, с. 45].

Происходящие в те годы перемены в стране способствовали реформированию политической, экономической, образовательной, культурной сферы, «это был весьма непростой период истории отечественного кинематографа. С одной стороны, кинодеятели озвучили официальный протест против цензуры, канонов соцреализма в кинематографе. Зрители после долгих лет запрета смогли увидеть картины, лежавшие на полке. … В то же время капитализация кинопроизводства и проката привела к резкому увеличению количества частных студий. Во второй половине 1980-х гг. ежегодно выпускались около 300 лент, многие из которых не отличались высоким художественным уровнем. Пессимистическое мироощущение проявилось в отображении на экране нищеты и преступности. Кроме того, отечественный кинематограф не выдерживал конкуренции с телевидением и американской кинопродукцией, заполнившей российский

кинорынок. Вследствие этих процессов резко снизилась посещаемость кинотеатров, в области кинематографа наступил период как экономического, так и творческого кризиса» [Кащенко, 2016].

В системе образования в данный период также происходили значительные изменения, сопровождаемые как позитивными (широкая известность новаторских педагогических школ, введение инноваций в систему образования и т.д.), так и негативными факторами (разрушение стабильной образовательной системы, сокращение финансирования образования и т.д.). Это, так или иначе, нашло отражение в произведениях игрового кинематографа.

В конце 1980-х – начале 1990-х произошли коренные трансформации, связанные и с социальной ролью школы в обществе. Это коснулось серьезных проблем: стремительно развивающегося материального расслоения; отчуждения мира педагогов и мира школьников; всепоглощающей волны насилия и жестокости – как детей, так и взрослых; равнодушия, недееспособности и формализма, которые процветали в некоторых школах, обнищание учителей и т.д. Все это было впечатляюще показано на экране и существенно повлияло на характер отношения социума к образованию в целом, и на имидж педагогической профессии в частности.

Внимательные исследователи советского кинематографа о школе и школьниках Г.А. Беляева и В.Ю. Михайлин утверждают, что «появление жанра школьного кино было вызвано к жизни потребностью советских властных элит в обновлении того инструментария, при помощи которого они воплощали в жизнь коммунистический проект и осуществляли необходимую для этого работу по созданию выгодных для себя и приемлемых для зрителя матриц, в соотнесенности с которыми последний мог выстраивать собственные проективные реальности. В этом смысле заказчиком, формирующим необходимую для возникновения жанра систему ожиданий, оказываются сразу две социальные группы: собственно советские властные элиты (и тесно связанные с ними элиты культурные) формируют «заказ» непосредственно, решая совершенно конкретные мобилизационные задачи, однако ориентируются они при этом на вполне определенный набор проективных реальностей, совместимый с позитивно и негативно окрашенными личными ожиданиями «простого советского человека», который, таким образом, также принимает в формировании этого заказа самое непосредственное участие» [Беляева, Михайлин, 2015, с. 551].

Если не принимать во внимание, что авторы явно путают понятия «жанр» и «тема» (ведь если киножанры в игровом кино опираются на жанры драматургии – трагедию, драму, мелодраму, комедию и др., то любая тема, в том числе и школьная, может воплощаться в различных жанрах), то с остальным вполне можно согласиться, правда, до наступления периода «перестройки», когда во многих фильмах о школе прежние советские «мобилизационные установки» оказались сломанными: коммунистический проект был отброшен, прежний идеализированный экранный мир школы рухнул.

Сначала западный кинематограф, а чуть позже – польский, венгерский – в 1970-е годы сломали прежние цензурные запреты и сделали достоянием экрана сенсационные темы жестокости несовершеннолетних, школьной наркомании, детской проституции, сексуальных отношений не только между учащимися, но и между школьными учителями и ученицами(-ками). Так в вечную проблему «отцов и детей» были внесены новые, шокирующие краски…

С понятным опозданием советский кинематограф влился в этом поток только в эпоху «перестройки», хотя еще в первой половине 1980-х казалось, что «Пацаны» (1983) и «Чучело» (1983) обозначили верхнюю планку цензурно допустимого изображения действительности в советском «школьно-юношеском» кино…

Так, в драме «Поджигатели» (1989) в натуралистическом ключе показано спецучилище для девушек 15-16 лет. Действие первой половины фильма переносится из сортира в карцер, из обшарпанного сарая – в темный чулан. Насилие, наркомания, жестокость, в бездуховно–ханжеской казенной оболочке с песней «Мой адрес – не дом и не улица...». Когда молодящаяся воспитательница, хорошо зная нравы своего «контингента», предпочитает не заметить свежую кровь на зеркале шкафа в спальне на двадцать человек. Когда сильные с наслаждением издеваются над слабыми. В первой половине картины есть немало сильных эпизодов. И главная героиня – предводительница «пэтэушного стада» дана авторами непривычно жестко, почти без «утепляющих» моментов, без традиционных прежде сцен перевоспитания и надежды.

Слабее, на наш взгляд, смотрится вторая часть фильма, когда сбежавшая из «учреждения» героиня, пробирается куда-то в Среднюю Азию. Здесь многие эпизоды кажутся лишними и затянутыми, и, наверное, картина только бы выиграла, если бы авторы углубили исследование характеров и взаимоотношений в спецучилище.

Еще более шокирующим, особенно по сравнению с советскими фильмами о детях 1950-х – 1970-х годов, оказался «Казенный дом» (1989). У этого фильма был страшный финал: 15-летний детдомовец ударом кухонного ножа убивал здоровенного пьяного мужика. Это была не только месть за изнасилованную сверстницу. Парнишка яростно и безоглядно мстил за свое искалеченное детство, за приятеля, задохнувшегося в «дихлофосном» целлофане, за фальшиво-торжественные лозунги взрослых, за равнодушие общества, за убогость жизни. А ведь всего каких-нибудь пять лет до этого советские зрители смотрели вполне сентиментальную «Хозяйку детского дома» (1983), где заботливая и ласковая героиня Н. Гундаревой трогательно пыталась создать иллюзию домашнего уюта для своих обездоленных подопечных.

Но в 1989 году уже само название фильма «Казенный дом» прочитывалось суровым и беспощадным обвинением. Тут уж ничего не поделаешь: к началу 1990-х почти вся страна превратилась в неприветливый и неуютный казенный дом, обитатели которого с раннего детства обрекались на бесконечное унижение человеческого достоинства, дискомфорты и стрессы, бедность и несвободу, а в детдоме, как в капле воды, отражались все пороки и несчастья советского бытия.

«Хозяйку казенного дома» сыграла Г. Польских. Как и Н. Гундаревой, в прежние годы ей довелось сыграть немало обаятельных и симпатичных матерей. И здесь сюжет совсем из «другой оперы»: её директриса детдома далека от подлинно воспитательных проблем. Г. Польских сыграла административный придаток казенного механизма управления несовершеннолетним «контингентом». Какой там «ключ без права передачи»!

При этом директриса – вовсе не педагогический монстр, временами, как говорится, ей не чуждо нечто человеческое. К примеру, роман может завести с подчиненным. Или поговорить с кем-нибудь по душам. И одета она вполне модно (даже замечание получает от начальства по поводу своей джинсовой куртки – мол, не девочка...), и с сослуживцами у нее сложились, как видно, неплохие отношения, и не слишком строга. Ну, покричит разок-другой с силой пожарной сирены. Но и отойдет тотчас же.

Кстати, это очень точно подмечено авторами. Система взаимоотношений «среднестатистического учебно-воспитательного заведения» выработала у отечественных школьно-интернатных работников удивительную для нормального человека способность доводить себя чуть ли до истерики (внешне) при абсолютной холодности и равнодушии (внутренне). Вот и для героини Г. Польских главное – видимость благополучия. Ради нее она готова закрыть глаза на что угодно. Впрочем, это яркая черта руководителей не только малых, но и огромных казенных домов, из года в год стремящихся внушить окружающим, что все идет как надо и на благо всех. Юные персонажи фильма прекрасно об этом знают. Почти у всех есть родители, которые тоже не прочь при случае пустить слезу и попричитать между стаканами водки или «бормотухи» о «доченьке» или «сыночке», отданных «с глаз долой» на казенные харчи. Фильм давал своего рода социологический срез жизни пленников «казенного дома», призывая к милосердию, состраданию, переустройству мира по вечным законам доброты.

В фильме «Сделано в СССР» (1990) в модель тоталитарного государства превращалась обычная средняя школа. Тривиальная история с таинственной кражей видеомагнитофона (любопытный штрих: видеомагнитофон/видеокамера – наиболее распространенный объект кражи в «перестроечных» фильмах о школе, и нынешним молодым зрителям, наверное, надо для понимания подобных мотивов выслушать отдельную лекцию на тему престижной ценности «видеомага» или «фирменных» джинсов в эпоху «перестройки) оборачивается гротескным и мрачным фарсом, когда временно исполняющий обязанности директора мозолистой диктаторской рукой терроризирует учащихся и учителей. И вот уже юные «патриоты» карают сверстников-«диссидентов», вступая в ряды «пионер-югенда», а обычная школьная лаборатория превращается в место для пыток. Зловещая и горькая сатира этого фильма была, бесспорно, навеяна антиутопиями Дж. Оруэлла и Е.

Замятина, но, как это ни странно, и сейчас не кажется устаревшей. Ведь как говорится, береженого Бог бережет...

Именно в годы «перестройки» в фильмах о школьниках и школе резко обозначилась, прежде слабо акцентированная тема материального неравенства.

К примеру, анализируя драму «Соблазн» (1987), В.С. Иванова убеждала читателей, что он «наследует лучшие традиции нашего школьного фильма: бережное отношение к самым юным, разговор не на разных уровнях, но на равных, потому что даже самое маленькое существо, снующее у тебя где-то под ногами, – личность. Во всем высоком смысле слова. То есть он, она могут быть и уже плохими, и уже хорошими, но они вступили в жизнь, в общество, у них есть сумма претензий, но есть и сумма обещаний. … Да, говорят иные, надо как можно быстрее вводить детям инъекцию взрослой жизни – не знаю, так ли. Но давайте все-таки вводить постепенно. С обезболиванием. И уж во всяком случае, с любовью. Иначе шок. Иначе слом. Как в «Соблазне» [Иванова, 1990, с.152].

В начале фильма «Соблазн» кажется, что десятиклассница Женя – старшая сестра Лены из «Чучела» (1983). Во-первых, она новенькая в классе, во-вторых, влюбляется в самого умного и красивого и «упакованного» парня. А главное – она сильная личность. Но если Лена находит в себе силы идти одна против всех, то Женя не менее решительно пытается завоевать себе место под солнцем избранных. Или, как говорит она сама, – войти в «хай групп» – замкнутую касту детей «сильных мира сего».

Другие времена, другие песни? Вряд ли... Женины и Ленины одноклассники если и отличаются друг от друга, то только возрастом. Круг интересов у них, по сути, один. Правда, в Женином классе нет «Железной кнопки», с младых ногтей унаследовавшей методы эпохи тоталитаризма. А так – похоже, и даже очень. Только режиссура лишена лиризма и полутонов.

В «доперестроечные» времена авторы были бы просто обязаны разоблачить одержимую «жаждой красивой жизни» героиню. Однако в «Соблазне» говорится об ином. Не в том беда, что Женя мечтает о жизненном «высшем классе» (а вернее, о просто нормально обеспеченном быте с точки зрения мировых стандартов). Драма героини «Соблазна» в том, что она стала жертвой двойной морали общества, мнимого равенства возможностей. И когда камера безжалостно снимает в финале жестокую драку Жени с разоблачившими ее выдуманную элитарность одноклассницами, эта позиция авторов подчеркивается особенно четко.

Будь «Соблазн» чудом поставлен в начале 1980-х (а сценарий Ю. Клепикова писался для Д. Асановой), он, несомненно, произвел бы шоковый эффект, который не имело даже «Чучело». Но в прокате 1988 года в ряду других «молодежно-разоблачительных» картин Женина история была воспринята без особого общественного резонанса. Даже, несмотря на то, что, пожалуй, впервые в советских фильмах школьной серии в «Соблазне» (1987) была довольно откровенная по тем временам сцена сексуальной связи старшеклассников (здесь режиссер Ю. Сорокин, разумеется, подстраховался: актрисе А. Зыкиной в год съемок исполнилось двадцать лет).

В 1991 году тему школьников из «высшего общества» продолжил фильм «Милый Эп» (экранизация одноименной повести Г. Михасенко). Е.М. Стишова писала, что эта лента априори нарывалась «на критические упреки в лакировке действительности. Суровые критики между тем тоже впали в депрессию от созерцания «правды жизни». Детский Версаль, устроенный режиссером в павильонах Белорусской киностудии, – кайф для измученной перестройкой души. Тинейджеры в смокингах с «бабочками» на именинах у одноклассницы, «прикинутой» в вечернее платье «от Кардена», американизация интерьеров и диалогов, отказ от бытовой правды во имя Красоты – это, конечно же, заявка на поэтику, полемичную по отношению к символу веры современного экрана, претендующего на отражение «жизни в формах самой жизни». На мой вкус, в фильме маловато авторского присутствия, ирония и стёб едва прочитываются, из-за чего система условностей, выбранная режиссером осознанно, может быть воспринята – и кое-кем воспринимается – как реликтовое мышление времен соцреализма, а вовсе не как киносказка, программно выпавшая из социальных координат, программно же отказавшаяся от психологизма и второго плана. «Милый Эп» манифестирует некую интенцию кинопроцесса, готовую, как мне кажется, сложиться в направление. Я имею в виду разрыв с идеологией, на место которой становится любая попавшая под руку мифология – от голливудской до античной» [Стишова, 1992, с. 135].

Надо отдать должное прозорливости Е.М. Стишовой: лент, отказавшихся от «психологизма и второго плана» как в 1990-х, так и в 2000-х в отечественном кино стало заметно больше, затронуло это и школьную тему.

«Перестроечное» кино про школьников ломало и прежние сексуальные запреты. Конечно, романы преподавателей и студентов (хоть и пуритански показанные) в советском кино были возможны («Кузнечик», 1979), однако, сексуальные отношения между школьными учителями и несовершеннолетними учащимися были практически табуированы (хотя намек на такого рода сюжетный поворот был, например, в мелодраме «Повесть о первой любви», 1957).

Начиналось, разумеется, с малого: в драме «Была не была» (1986) рьяная завуч обвиняла невинную школьную танцевальную постановку в пропаганде «развратного танца брейка», а неординарный старшеклассник перед всем классом называл свою молодую учительницу красавицей и признавался ей в любви. Но уже в «Работе над ошибками» (1988) одна из ключевых сцен фильма была отдана соблазнению красоткой-старшеклассницей своего учителя (тот, правда, этому воспротивился), а по ходу урока школьники иронично издевались над одноклассницей, в свои шестнадцать все еще остающейся девственницей. Сцены соблазнения (правда, опять безуспешные) преподавателей есть и в фильмах «Забавы молодых» (1987) и «Пощечина, которой не было» (1987).

Драма «Куколка» (1988) смело нарушила последний цензурный бастион, показав (разумеется, без подробностей) сексуальную связь между школьной учительницей и старшеклассником. Правда, на фоне вала «перестроечных» разоблачений и бурных политических событий конца 1980-х, особенного фурора в обществе «Куколка» уже не вызвала. Ну, кто-то поворчал, повозмущался, но пресса отреагировала спокойно – отнесясь как к обычному жизненному факту, перенесенному на экран [Гербер, 1989]. В большей степени фильм оказался интересен другим поворотом сюжета: изнурительная спортивная работа с раннего детства не оставила для главной героини «ни секунды для детства, превращая живую девочку в гуттаперчевую куколку. Сказка быстро кончается, куколка заболевает и больше не представляет интереса для государственного спорта. … была принцессой, а стала золушкой: в классе, где своя установившаяся шкала ценностей, ей предстоит все начинать заново. И начинает по наработанным спортивным воспитанием принципам: дважды два – только четыре» [Гербер, 1989, с. 7].

В эпоху «перестройки» на новом витке развивалась и линия неординарного школьника («Была не была», 1986; «Работа над ошибками», 1988; «Шут», 1988; «Щенок», 1988; «Милый Эп», 1991 и др.). И здесь можно, наверное, согласиться с мнением А.Р. Романенко: «Как ни горько, но все-таки надо признать, что внутренняя жизнь молодого человека оставалась на десятилетия закрыта не потому, что так уж сложим и неконтактны с нами наши подросшие дети, а потому, что искусство страшилось вглядеться в их черты, описать их нравы, выслушать искреннюю исповедь. Потому, что это потребовало бы и новых способов анализа, и гражданской смелости, и даже готовности к тому, что фильм может ни увидеть света. Слишком сильны были препоны для подобных фильмов и книг, был пропущен целый период вызревания личности. Сейчас искусство принялось наверстывать упущенное, но делает это порой лихорадочно и торопливо, проникая лишь в верхний слой жизни. Потому что ушедшая вперед жизнь требует от искусства и новых форм общения, и новых инструментов анализа, и философской оснащенности, и социологического мышления, и дара публициста. … Еще десятилетие назад были широко распространены три точки зрения на современное поколение молодых. Одни утверждали, что молодежь у нас замечательная, героическая, почти сплошь горящая энтузиазмом. Другие сосредоточивались на негативных явлениях в молодежной среде. Даже преувеличивали их масштаб. Третьи иронизировали: еще две тысячи лет назад сетовали на падение нравов молодых, извечная история. Но при этом никто не оказался способным вникнуть в подлинную суть вопросов, волнующих саму молодежь, ощутить вину и ответственность старшего поколения, осмыслить роль той общественной атмосферы, что царила в семидесятые годы и влияла на духовный склад, на мироощущение юных. Сегодня проблема молодежи стала ключевой и в жизни и в искусстве. … Неудивителен тот острый интерес, который вызвали ленты, предложившие в разговоре о молодежи новый уровень правды» [Романенко, 1989, с. 43, 46].

Несмотря на остроту многих «перестроечных» лент, самым обсуждаемым фильмом, где

главным героем был неординарный школьник, оказался «Плюмбум, или Опасная игра» (1986).

… Руслан Чутко по кличке «Плюмбум» – юный помощник «органов» – во имя «высоких» целей использует любые, самые низменные средства – предательство, шантаж, ложь, жестокость. Но авторы этого драматического фильма-притчи не делают из него некого отвратительного монстра. Да, Руслан дотошно и педантично допрашивает своего отца-браконьера, упиваясь своей неподкупной властью. Но проглядывают в нем и человеческие, даже детские черточки.

Зато линия родителей Руслана выглядит в картине схематичной: мать интересуется только сентиментальными песенками, модами и фигурным катанием по телевизору, а отец – рыбалкой в неположенном месте. Это не люди, а знаки, символы поверхностного скольжения по жизни. Да и другие персонажи решены в несколько гиперболизированном ключе: мужественно-суровые работники опергруппы, унылые алкаши, плакатная шпана. В прежних работах А. Миндадзе и В. Абдрашитова не было такой навязчивой символики, откровенного дидактизма, психология героев была разработана тоньше, глубже, со множеством нюансов. В «Плюмбуме» же почти каждый эпизод прочитывается однозначно.

По-видимому, учитывая относительно небольшой кассовый успех своих предыдущих работ («Слово для защиты», «Поворот», «Охота на лис», «Остановился поезд», «Парад планет»), авторы решили взять реванш, сделать зрелищную картину, запрограммированную на споры. Ради доступности для восприятия, они пошли на сознательное упрощение характеров, настойчивое повторение символов, остросюжетность. Быть может, это было неплохо: ведь зрителю-подростку трудно от кинобоевиков перейти к пониманию шедевров; нужна промежуточная ступень, то есть фильмы, которые станут своего рода мостом между картинами массовой культуры и сложными произведениями искусства. «Плюмбум» как раз и стал такого рода «промежуточным звеном».

Впрочем, во второй половине 1980-х характер Плюмбума вызывал острые разногласия у аудитории. Одни его считали героем, другие – негодяем. Одни призывали брать с него пример, другие гневно разоблачали его поступки.

Разделились и мнения кинокритиков. Например, А.Р. Романенко писала: «Сегодня экран разоблачает стереотипы нашего мышления, взрывает привычные схемы и подходы к анализу. По общепринятым ранее показателям герой фильма В. Абдрашитова «Плюмбум...» – подросток Руська – вполне может претендовать на роль положительного героя. Отличник, общественник, послушный сын. Но стоит соотнести мир Руськи с общечеловеческими нравственными ценностями: милосердие, любовь к ближнему – как все качества Руськи начинают мельчать и видятся как бы в ином свете. Знания, усвоенные им, – это всего лишь информированность, которая не может стать основанием человеческой культуры, отношения с родителями – ритуал, борьба с преступным миром – способ проверить свое «я», самоутверждение. Все выворачивается наизнанку, все меняет свои полюса» [Романенко, 1989, с.44].

А.Е. Гербер считала, что «Плюмбум…» «не успокаивает и не бодрит. Иных, не исключено, и покоробит своей нелицеприятной правдой. Заранее предвижу раздражение зрителя, который привык относиться к искусству как к ухоженному в летние месяцы кладбищу, где все спокойненько и все пристойненько – «ни друзей, ни врагов не видать». Такого зрителя фильм, не исключено, покоробит и возмутит. Найдутся и другие, которые скажут, что это не наш мальчик, не наши преступники, не наши проблемы... Что они таких (такого) не видели – гадость какая-то, патология, болезнь... Да, болезнь, но все мы, так или иначе, ею больны, а на экране – ее открытая форма, выраженная в ярких симптомах. … Мы еще не задумались о той разрушительной силе социальной активности, которую она несет, не подкрепленная нравственными идеалами, лишенная нравственных ориентиров. Абдрашитов и Миндадзе задумались» [Гербер, 1989, с.124].

Но это мнение не разделяла М. Кузнецова: «Мне бесконечно жаль мальчика по кличке Плюмбум. Мучает и не дает покоя вопрос: можно ли столь немилосердно всемогущей авторской волей взвалить на неокрепшие плечи ребенка невероятно тяжелый груз? Весь невеселый опыт разочарований в людях, нагромождений лжи, через которые проходит человек (да и то не каждый) к сорока годам. … помноженная на талант бесстрастность режиссера в фильме о самых болевых нравственных вопросах нашего времени и не столь давнего прошлого вызывает спор, неприятие и – что хуже всего – непонимание. Опасаюсь, что молодое поколение может воспринять Плюмбума как

пример для подражания» [Кузнецова, 1989, с.130].

С.Л. Шумаков был еще жестче в своих оценках: «Если авторы фильма «Плюмбум, или Опасная игра» ставили перед собой задачу «разбудить» зрителя, заставить его задуматься над тем, какой разрушительной силой могут быть заряжены правильные слова, чем грозит обществу и человеку, в особенности молодому, принцип, согласно которому цель всегда оправдывает средства, то они своего добились. Фильм попадает, что называется, в десятку. Его смотрят, о нем спорят, он задевает всех, включая и тех, кто признаваться в этом не желает. … В сущности, мы имеем дело ловушкой, интеллектуальным лабиринтом, в который очень легко втянуться, но выбраться из которого практически невозможно. … Двоемыслие родителей оборачивается сплошной имитацией жизни. Стремление сына любыми средствами воссоединить слово и дело превращает эту жизнь в опасную игру. И так плохо, и этак плохо. Где же выход? Авторы не знают. И это неудивительно. Они оказались перед лицом одного из фундаментальных вопросов нашей истории, культуры, общественной жизни. … Авторы фильма «Плюмбум, или Опасная игра» вытолкнули нас в сферу умозрительных построений и бросили там. Разбирайтесь, мол, как хотите. Мы вскрыли, поставили, заострили, а решать уже вам. Но решать мы не можем, потому что в картине отсутствует образ человеческой души. Нам некому сострадать, а значит, не на что обратить наше нравственное чувство. Холодный, сторонний взгляд, в котором нет ни капли сочувствия, вытравливает в картине все живое. А если оно прорывается, как это случилось, скажем, в сцене проводов Марии, то авторы безжалостно его уничтожают. И в итоге они оказываются пленниками собственного же замысла. Руслан Чутко беззастенчиво манипулирует людьми. Это безнравственно. Но, доказывая нам это, создатели фильма сами не заметили, как принялись манипулировать героем, потеряли свой нравственный ориентир и оказались в ситуации Плюмбума» [Шумаков, 1989, с. 131-134].

Двумя годами позже тема неординарной личности школьника была подана режиссером А. Эшпаем в более эстетском ракурсе в фильме «Шут» (1988).

Героя фильма зовут Валентином. Он отличник, сын доктора наук, исследователя-путешественника япониста, и, наконец, – просто симпатичный парень. Валины кинопредшественники, не желавшие мириться с окружающим злом, пытались победить его же оружием («Плюмбум»), уходили в недоступный взрослым мир рок-музыки («Взломщик»), яростно и безысходно мстили («Шантажист»), или едко иронизировали, надев простодушную маску Иванушки-дурачка («Курьер»). Валя выбирает иную форму противостояния и самоутверждения. Пожалуй, наиболее изысканную – «шутэны»: злые шутки, острой занозой впивающиеся в человеческое самолюбие.

Разбивая повествование (в основу которого была положена повесть Ю. Вяземского) о жизни Вали Успенского утонченными виньетками глав, Андрей Эшпай не спешил с обвинительным приговором своему герою. Валя умен, обаятелен, остроумен. Его «шутэны» поначалу вполне безобидны и даже по-своему справедливы. Ну, разве грешно подшутить, например, над самоуверенной красоткой-учительницей, унизившей влюбленного в нее ученика? Или нанести легкий укол вредной кассирше магазина, чье хамство поистине безгранично? Под свои «шутэйные» поступки Валя – недаром вырос в семье ученого – подводит солидное философское обоснование. Но, увы, с каждым днем «шутэны» приобретают все большую агрессивность. Игра постепенно превращается в болезнь. Валя «создает вокруг себя некое поле всеобщего шутовства, презрения к окружающим, вырваться из которого уже трудно» [Хлоплянкина, 1988, с. 14].

На первый взгляд, кажется, что изобразительный ряд фильма слишком изыскан для избранного авторами жанра весьма драматической комедии. Туманы, зеленовато-пастельные тона, высветленность интерьеров, мутноватая блеклость причудливых сновидений. Однако это удивительно гармонирует с имиджем главного героя, с его неброской, но отмеченной хорошим вкусом манерой одеваться, с его внешней незаметностью, за которой скрыта непоколебимая уверенность в своих способностях и силах.

По сути, у Вали только один достойный противник – учитель математики, ироничный скептик и блестящий знаток своего предмета. Он даже в чем-то похож на Валю – столь же независим в суждениях и поступках, остроумен. Лишь с ним не проходят Валины «шутэны». Только он сможет разгадать «шутэйную» философию. Актерская природа И. Костолевского, не

первый год покорявшего зрительские (особенно – женские) сердца неотразимым обаянием, пришлась здесь как нельзя кстати. К чести авторов, все это не соблазнило их на тривиальное разрешение конфликта в виде «перевоспитания» главного героя талантливым педагогом. Вопрос о дальнейшей Валиной судьбе остался открытым...

«Перестроечное» кино резко усилило и критическое отношение к учительской профессии, один за другим создавая нелицеприятные портреты жалких и несчастных женщин, вынужденных за 20-30 долларов месячной зарплаты сеять «разумное, доброе, вечное». Так в драме «Хомо новус» (1990) старшеклассники обычной школы устраивали травлю своей обездоленной, измученной учительницы (И. Купченко). Более того, они похищали ее единственного сына, которого она растила без отца. Аналогичным образом отнеслись к своей подчеркнуто наивной учительнице и старшеклассники из драмы «Дорогая Елена Сергеевна» (1988). Правда, история гнусного шантажа, который затеяли ученики ради экзаменационных оценок, была разыграна в фильме, на наш взгляд, не очень убедительно. Кроме того, «умозрительность, сконструированность образа (учительницы – авт.) немолодой идеалистки лишили экранную героиню жизненной достоверности» [Суменов, 1989, с.15]. Как-то не верилось, что сорокалетняя учительница за все годы преподавания абсолютно ничего не узнала о своих учениках. Не верилось и в то, что из-за пустякового для людей такого «полета» (его отец занимает крупный пост) случая изысканный наглец и отличник, собирающийся поступать в МГИМО, идет на прямую уголовщину: в реальной жизни он наверняка нашел бы способ более безопасный и эффективный.

Образы педагогов-мужчин в «перестроечных» фильмах тоже во многих случаях не выглядели позитивно.

Например, режиссер В. Дербенев в экранизации повести В. Тендрякова «60 свечей» (лента получила в итоге мрачное и таинственное название «Черный коридор», 1988) сделал ставку на талант И. Смоктуновского. Он сыграл в фильме учителя истории, вспоминающего свою совсем не безупречную жизнь. Но актерские усилия не получили драматургического и режиссерского подкрепления. Буквально всё на экране грешит прямолинейностью и назидательностью. «*Нет, вы не подлец, вы страшнее,* – говорит учителю-грешнику его бывший ученик, теперь взявший на себя роль мстителя-правдолюбца. – *Подлец просто нарушает правила. А тот, кто искренне убежден, что, ложь во спасение необходима человечеству, тот возводит подлость в правило. Вы не подлец, вы – вредная людям идея!*». Видимо, долгие годы работы в балетном и детективном кино, увы, не прошли для постановщика бесследно. Попытка вернуться к проблемному киноискусству, которое было близко режиссеру в 1960-х, не получилась.

И уж совсем нивелируется учительский имидж в фильме К. Муратовой «Астенический синдром» (1989), где «учитель Николай Алексеевич ведёт урок английского языка как в пустыне, в классе, где все ученики заняты чем угодно – перебиранием бус, поеданием вяленой рыбы, просмотром эротических картинок-трансформеров, чтением книг – только не словами учителя и не содержанием урока. … Развенчание недосягаемого образа, которое началось безобидно, с переосмысления, сразу после картины «Доживем до понедельника», дошло до своего логического завершения» [Шипулина, 2010]. Быть может, здесь был достигнут своего рода пик пессимистического взгляда на школьные проблемы: в «традиционном» кинематографе режиссер точно знал бы, кто хорош, кто плох, кто прав, кто неправ; если учитель бездарен, то ученики молодцы, что не слушают его; или уже так: они лодыри и хулиганы, раз не слушают учителя… У Муратовой иная киногения; людям вообще совершенно все равно, кто прав, кто неправ, что тут происходит и вообще: есть ли тут кто-нибудь» [Аннинский, 2006, с. 78-79]. Здесь измученный таким педагогическим процессом педагог может запросто подраться со старшеклассником прямо на своем уроке… Учитель этот «обыкновенный истерик, потерянный и растерянный, как и все остальные герои этого фильма. Его внешний вид далёк от привычных представлений. Борода и свитер сближают этого учителя с шестидесятниками, со временем «Доживём до понедельника». Но никаких «вечных вопросов» он не задаёт, никаких проблем не ставит и уж тем более не разрешает. Более того, по ходу фильма он постоянно зевает и засыпает. Его избивает собственный ученик, потом насилует собственная ученица. А потом он засыпает окончательно на полу, в метро, среди людей. Никто не приходит к нему на помощь» [Пухачев, 2016].

На этом фоне в перестроечных фильмах «школьной серии» абсолютно органично звучали такие учительские фразы:

- *А если он на голову садятся?* («Работа над ошибками»);

- *Господи, когда я, наконец, уйду на пенсию и отдохну от этих уголовников?* («Куколка»);

- *Я вообще не знаю, есть ли та грань, которую вы* (т.е. старшеклассники – авт.) *не можете переступить* («Дорогая Елена Сергеевна»).

На волне резкого ослабления цензурных запретов в эпоху «перестройки» многим кинематографистам показалось, что снять фильм на школьно-молодежную тему не так уж сложно. К примеру, в качестве сценарной основы использовались более-менее свежие «разоблачительные» пьесы, повести или рассказы, диалоги обновлялись острыми фразами из текущей прессы (про товарно-продовольственный дефицит, про низкий уровень жизни «трудящихся» и т.д.), а на главную роль приглашался популярный актер. Но, увы, при этом часто забывалась «мелочь», которая, вероятно, не стоила бы даже упоминания, если б не отличала искусство от китча: художественность. А ведь без нее любые, самые прекрасные лозунги остаются лишь строчками из газет. Без нее на экране царят нелепая театральщина, фальшь и наигрыш, только усиливающие надуманность сценарной схемы.

Нечто подобное произошло с драмой «На окраине, где-то в городе…» (1988), ставшей анемичной, вялой, лишенной авторской боли коллекцией клишированных ситуаций, переходивших в конце 1980-х из одной «школьно-молодежной» ленты в другую. Неблагополучный подросток связывается с сомнительными личностями. А «прогрессивный» учитель пытается вытащить бедолагу из омута. Спору нет, подобные ситуации в жизни случаются. Идея фильма гуманна. Но что толку, если неудачно выбраны актеры, слаб сценарий, практически незаметна режиссура. Вместо искренности и боли здесь царит дурная театральщина и примитивное бытоописательство.

Н.М. Зоркая в своей статье, опубликованной в год выхода на экраны такого рода разоблачительной ленты – «Щенок» (1988) писала, что это «картина серьезная, горькая, жесткая. Она будит раздумье о том, действительно ли восторжествовала в нашей жизни так всеми нами хвалимая «гласность». Вот в поселке, где происходит действие, вряд ли восторжествует когда-нибудь. В этом убеждается, расплатившись собственной жизнью за «правду-матку», шестнадцатилетний парень, герой фильма. Не щадя нас, зрителей, старших, на экране развинчивают механизм изоляции и мести, который вышвыривает осмелившегося произносить вслух то, о чем все знают, но помалкивают. А лишь в этом вина опрометчивого правдолюба из школьного класса, которого и поддержать-то решается одна лишь молоденькая учительница-идеалистка – слишком хрупкая поддержка!» [Зоркая, 1989, с. 14]. Что ж, можно согласиться с тем, что в тех эпизодах, где режиссер дал волю импровизации, в историю о правдолюбце-старшекласснике, решившем написать разоблачительное письмо в центральную газету, приходит дыхание жизни. Но эпизодов этих, увы, очень мало. Поверхностно-публицистический сценарий был составлен, по сути, из «чернушных» штампов: пьянки, оргии в «общаге», коррупция, драки и т.п.

Более серьезное впечатление производила драма «Работа над ошибками» (1988), снятая по мотивам повести Ю. Полякова. Фильм рассказывал о молодом журналисте и учителе русского языка и литературы, разыскивающем рукопись репрессированного в 1937 году писателя. Класс ему достался, «где ученичкам палец в рот не клади, где всем и вся правит неотразимая, бывалая при своем нежном возрасте (сейчас это модно) даже в самой глубине души испорченная красотка-отличница и вамп, конечно, дочь большого начальника. Девичья влюбленность, соперничество, розыск украденного у учителя «дипломата» с рукописью, сцена соблазнения по всей форме – в действие фильма начинаешь втягиваться, хотя и ощущаешь натяжки, искусственность. Например, не слишком ли легко эта разноперая классная компания превращается в дружный отряд следопытов по обнаружению некоего романа, исчезнувшего в 37-м, когда автор его был арестован? Не слишком ли легко опускает руки, капитулирует, бросая в костер свой злосчастный «дипломат» журналист-учитель?» [Зоркая, 1989, с. 15].

Однако не стоит забывать, что кинематографический процесс один из самых инерционных, от сценарного замысла до его экранного воплощения порой проходит не один год. Отсюда понятно, что и во времена «перестройки» на экраны вышло немалое число лент, скроенных по лекалам

предыдущей эпохи («Белая лошадь – горе не моё», 1986; «Здравствуйте, Гульнора Рахимовна!», 1986; «Листопад в пору лета», 1986; «Малявкин и компания», 1986; «Очень страшная история», 1986; «Экзамен на директора», 1986; «Мы – ваши дети», 1987 и др.).

Так в комедии «Малявкин и компания» (1986) пионеры сначала умиляются от восторга при виде персонального компьютера, затем ищут пропавшую собаку, собирают макулатуру, спасают утопающего, а в финале исполняют хором задушевную песню «Пой, юность моя». В драме «Мы – ваши дети» (1987) учащиеся ПТУ дружно, хотя и не без предварительных дискуссий, идут на практику в сельский коровник. А «Экзамен на директора» (1986) был, вообще, чуть ли не единственным игровым фильмом, напрямую позитивно откликнувшийся на школьную реформу 1984 года: главный персонаж этой ленты – молодой учитель – приезжал в сельскую школу с зарядом настоящего сторонника педагогического прогресса…

Среди такого рода опоздавших опусов была и полудетективная мелодрама «Пощечина, которой не было» (1987).

… Семнадцатилетний парнишка, вопреки названию картины, дает звонкую оплеуху бывшей однокласснице, из ревности подкинувшей учительнице «компрометирующий документ» – фотографию, запечатлевшую робкий поцелуй двух старшеклассников. В одного из них девушка влюблена без памяти, другая – ее более удачливая соперница. В результате молодая учительница, она же директор школы, вызывает милицию, настаивает, чтобы на парнишку завели уголовное дело, а лирический снимок объявляет ни больше, ни меньше как порнографией.

Можно ли представить такое поведение педагога в советской школе? Можно. Например, в школе 1937 или 1947 годов. Тогда, в самом деле, из-за поцелуя десятиклассников порой созывали экстренные комсомольские собрания, а неудачная заметка в школьной стенгазете грозила санкциями куда более серьезными.

Однако действие фильма «Пощечина, которой не было» происходило во второй половине 1980-х, когда и у школы, и у школьников были совсем другие проблемы. Когда давно уже не выглядели сенсацией случаи интимных отношений старшеклассников, когда всерьез обсуждались проблемы школьной наркомании и токсикомании. По сравнению со всем этим стерильный мир «Пощечины...» уже тогда казался архаичным и фальшивым. Плюс актерский пережим (в жестах, мимике, интонациях), заметный буквально в каждом эпизоде, плюс небрежность изобразительного решения, банальность мизансцен и монтажа.

Отдельное место в «школьной серии» эпохи «перестройки» занимали немногие фильмы, действие которых происходило в 1920-х – 1930-х годах. Здесь, к сожалению, приходится признать, что автор блестящего фильма о педагогах и школьниках 1920-х «Республика ШКИД» (1966) Г. Полока не смог, что называется, вступить в одну и ту же реку дважды. Как и «Наше призвание» (1981), так и «Я – вожатый форпоста» (1986) оказались бледной тенью истории о шкидовцах. Зато заметным событием второй половины 1980-х стала экранизация повести Б. Васильева «Завтра была война» (1987), впервые затронувшей тему сталинских репрессий 1930-х в контексте школьной тематики. В этой драме юные старшеклассники накануне начала войны «встречаются с проявлениями человеческого предательства, обмана, лицемерия (что на государственном уровне привело уже к насаждению системы доносов, арестов и быстрой расправы без разбору, со всеми, кто под руку попадётся)» [Кудрявцев, 2006].

Советские фильмы периода «перестройки» (1986-1991) на тему школы

Место действия, исторический, социокультурный, политический, идеологический, контекст

Особенности исторического периода создания медиатекстов, условия рынка, которые способствовали замыслу, процессу создания медиатекстов, степень влияния событий того времени на медиатексты.

Временные рамки исторического периода «перестройки» определены нами условно с 1986 (реальное начало «перестроечных» процессов после прихода к власти М.С. Горбачева) по 1991 год (ликвидация СССР путем провозглашения независимости бывших советских республик).

Основные характеристики данного исторического периода:

- провозглашение М.С. Горбачевым политики «перестройки и гласности», плюрализма, демократизации и улучшения социализма (в том числе и путем проведения свободных выборов с

альтернативными кандидатами);

- официальное осуждение преступлений коммунистического режима и реабилитация миллионов невинно осужденных, расстрелянных и репрессированных, инакомыслящих;

- постепенный отказ от идеологической борьбы и вывод войск из Афганистана, провозглашение политики разоружения;

- курс на постепенную отмену цензурных запретов и свободный обмен людьми и идеями с Западом;

- новый «перестроечный» импульс к продолжению эксплуатации официальной доктрины о сложившейся единой общности советского народа и отсутствии в СССР классовых, этнических, национальных, расовых проблем; о возможности мирного сосуществования социалистической и капиталистической систем (на фоне улучшения политических отношений с Западом);

- попытка открыть «зеленый свет» частной кооперации, то есть на практике отчасти возродить тенденции советской «новой экономической политики» 1920-х;

- экономический (во многом обусловленный резким падением цен на нефть) и идеологический кризис, приведшие в итоге к попытке консервативного государственного переворота летом 1991 года;

- распад Советского Союза в конце 1991 года;

Таблица 4. Ключевые даты и события в СССР и мире в эпоху «перестройки» (1986-1991): политика, экономика, культура, образование (составитель – А.В.Федоров)

Годы	*Ключевые даты и события в СССР и мире в эпоху «перестройки» (1986-1991): политика, экономика, культура, образование*
1986	XXVII съезд КПСС: 25 февраля – 6 марта. Авария на Чернобыльской атомной станции: апрель-май. V съезд кинематографистов СССР: Председателем Союза кинематографистов СССР избран режиссер Э.Г. Климов: май. Постановление ЦК КПСС. «О недостатках в практике приобретения и проката зарубежных кинофильмов»: 4 июня. Трехкратное падение мировых цен на нефть (с 29 до 10 долларов за баррель), резко усилившее экономический кризис в СССР: июнь. Объявление Н.С.Горбачевым начала «перестройки» в СССР: июнь. Визит в СССР президента Франции Ф.Миттерана: 7-10 июля. Встреча М.С. Горбачева и Р. Рейгана в Рейкьявике: 11-12 октября. Открытие Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе в Вене: 4 ноября. Возвращение академика А.Д. Сахарова из ссылки в Москву: декабрь.
1987	Визит М. Тэчер в СССР: 28 марта -1 апреля. Отмена СССР глушения большинства западных радиостанций на своей территории: 23 мая. Несанкционированный полет немецкого пилота-любителя М. Руста из Гамбурга (через Хельсинки) в Москву (с приземлением практически на Красной площади): 27 мая. 70-летний юбилей советской власти – 7 ноября. Визит М.С.Горбачева в Вашингтон. Подписание договора о ликвидации ядерных ракет средней дальности: 1-10 декабря. М.С.Горбачев объявлен на Западе Человеком года. Низкие мировые цены на нефть, способствующие дальнейшему падению экономики СССР и уровня жизни его населения.
1988	Начало вывода советских войск из Афганистана: 15 мая. Встреча М.С. Горбачева и Р. Рейгана в Москве: 29 мая – 2 июня. Визит в СССР канцлера ФРГ Г. Коля: 24-27 октября. Визит в СССР президента Франции Ф. Миттерана: 25-26 ноября. Отмена СССР глушения радиостанции «Свободная Европа» на своей территории: 30 ноября. Визит М.С. Горбачева в Нью-Йорк (ООН). Его заявление о сокращении советских вооруженных сил и начале вывода советских войск из Восточной Европы: 6-8 декабря. Низкие мировые цены на нефть, способствующие дальнейшему падению экономики СССР и уровня жизни его населения и к стремлению наиболее активной его части к разрешенной теперь эмиграции на Запад. Правительством поставлена задача демократизации и гуманизации образования. Среднее 11-летнее образование стало не обязательным, как раньше, а всеобщим: таки образом гарантировалось его доступность. Возникли новые типы учебных заведений (гимназии, лицеи).

1989	Окончание вывода советских войск из Афганистана: 15 февраля. Президентом США становится Дж. Буш-старший. Многочисленные встречи М.С.Горбачева с западными лидерами (в том числе с президентом США Дж. Бушем-ст.) и его заявления о дальнейшем разоружении. Журнал «Новый мир» впервые в СССР начал публикацию книги А.И. Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ»: июль. 70-летний юбилей советского кино: 27 августа. Начало разрушения Берлинской стены: 9 ноября. Свержение режима Т. Живкова в Болгарии: 10 ноября. Победа «Бархатной революции» в Чехословакии: 24 ноября. Победа антикоммунистической оппозиции на выборах в Венгрии: 26 ноября. Победа антикоммунистических сил в Румынии: декабрь. Смерть академика А.Д.Сахарова: 14 декабря. Мировые цены на нефть в целом остаются низкими, что приводит к дальнейшему падению экономики СССР и уровня жизни его населения, росту эмиграции.
1990	Согласие СССР на объединение Германии: 30 января. XXVIII съезд КПСС: 2–13 июля. Согласие СССР на вхождении объединенной Германии в НАТО: 14-16 июля. Многочисленные встречи М.С.Горбачева с западными лидерами. Присуждение М.С.Горбачёву Нобелевской премии Мира. Мировые цены на нефть в целом остаются низкими, что приводит к дальнейшему падению экономики СССР и жизни его населения, росту эмиграции.
1991	Война в Кувейте между США и Ираком: 16-19 января. Мировые цены на нефть остаются низкими, что приводит к дальнейшему падению экономики СССР и уровня жизни его населения. Ликвидация военного блока стран Варшавского договора: 1 июля. Попытка государственного переворота, организованная консервативной частью руководства СССР: 19-21 августа. Фактический роспуск СССР: 8 декабря. Добровольная отставка М.С.Горбачева с поста Президента СССР, переход власти к Б.Н.Ельцину: 25 декабря. Официальная ликвидация СССР: 26 декабря.

В рассматриваемый период продолжились процессы по реформированию образования, выступающие продолжением утвержденной в 1984 году реформы школы. В конце 1980-х были одобрены «Концепция всеобщего среднего образования» и «Положение о средней общеобразовательной школе», в значительной степени повлиявшие на отход образования от административно-командной системы. В.Е. Булдаков, говоря о демократических преобразованиях российской школы на этапе перестройки, выделяет несколько основных периодов, которые обусловили коренные преобразования в отечественной системе образования: «Первый период: 1986 г. (начало демократических изменений в школе) – февраль 1988 г. (пленум ЦК, посвященный вопросам реформы среднего образования). Второй период: февраль 1988 г. – середина 1989 г. (переход инициативы реформирования образования на места и к широким слоям педагогической общественности). Третий период: середина 1989 г. – конец 1991 г. (окончательный распад единого образовательного поля СССР и прекращение существования советской школы)» [Булдаков, 2014, с. 16].

После распада СССР изменения политического курса и идеологических ориентиров значительно отразилось и на отношении к сфере культуры. Парадокс периода перестройки состоял в том, что «будучи в полной мере "советскими", перестройка и гласность означали, главным образом, работу по либерализации, демократизации, освобождению от сковывающего наследия прошлого, в то время еще не успевшего стать прошлым. Начало перестройки поставило многих в тупик. В условиях кажущейся вседозволенности деятели культуры лишились привычного прежде хода "на сопротивление". Новая художественная стратегия в свою очередь еще не обнаружилась» [Брашинский, 2004].

Ещё до начала перестройки «кризисные явления все ощутимее давали о себе знать не только в идеологической оснастке «важнейшего из искусств» и его репертуарной политике. Не менее болезненно они сказывались и в организационно-экономической и производственной сферах, в области управления, в деле кинофикации и кинопроката, в техническом оснащении советского кино

и во многих других жизненно важных участках. Кризис по мере его углубления все очевиднее приобретал системный, всеохватывающий характер. Более того: накопившиеся отрицательные факторы действовали не изолированно, а обостряли и углубляли один другой, ускоряя динамику негативного развития. Все это привело к развалу кинематографа как системы и утрате зрительской аудитории» [Косинова, 2016]. Сюда добавились бурное развитие видеотехники, растущая популярность телевидения, появление кабельных вещательных сетей, далеко не лучшим образом повлиявшие на посещаемость кинотеатров. Тем не менее, игровых фильмов (в том числе – и по школьной проблематике) снималось достаточно много. Массовый зритель открыл для себя ленты, которые долгое время были запрещены по идеологическим причинам, а кинематографисты получили возможность снимать фильмы на острые и запретные прежде темы, такие, к примеру, как проблема детской наркомании, не звучащая прежде на отечественных экранах («Казенный дом», 1989).

Как знание реальных исторических событий конкретного периода помогает пониманию данных медиатекстов.

Многие фильмы школьной проблематики эпохи «перестройки» отражали события, происходящие во многих школах того времени: едва сводящие концы с концами учителя, меняющиеся представления о добре и зле, растущая детская преступность. Примером здесь может быть фильм «Казенный дом» (1989), повествующий о жестоких правилах жизни в специальном интернате, где царит беспредельная жестокость и волчьи законы. Бесплодные попытки главного героя фильма Юры бороться с насилием оборачиваются ему же во вред, так как эти порядки – часть хорошо организованной преступной системы.

Время перестройки – это период, когда все ждали перемен в своей жизни, в жизни общества, хотели подвести черту старому и построить новое, лучшее, светлое. Однако оказалось, что без вскрытия диагнозов, которым было больно общества, нового построить невозможно. Это ярко проявилось на примере фильма «Астенический синдром» (1989). Символы, метафоры, аналогии этого фильма заставляют задуматься не только над временем, но и подумать о душе человека – беззащитной, ранимой и трепетной. Неслучайно две части этого фильма сняты в разных техниках – черно-белой и цветной, символизируя неоднозначность мира. И, быть может, ни в одной другой картине так безжалостно и психологически точно, так впечатляюще талантливо и эмоционально не показана российская общественная ситуация рубежа 90-х годов XX века, превратившая людей в ожесточенных, разуверившихся, обездоленных особей государственного «контингента».

Советские аудиовизуальные тексты 1986-1991 годов на тему школы, по мысли властей, должны были поддерживать основные линии тогдашней государственной политики в образовательной и социокультурной сферах, то есть показать, что советская система образования, воспитания и культуры при сохранении общих идеологических ориентиров:

- имеет проблемные зоны в обучении и воспитании, но реформируется и способна меняться к лучшему;
- отношения педагогов и учащихся продолжают оставаться демократичными, в какой-то степени творческими.

Однако эти тенденции были свойственны в основном начальному этапу «перестройки».

На заключительном этапе перестройки практическое отсутствие государственной цензуры привело к тому, что идеологический «госзаказ» в кино перестал работать, и ставшие свободными в своих действиях кинематографисты сконцентрировались на показе острых болевых точек школы и общества.

Социокультурный, идеологический, мировоззренческий, религиозный контекст

Идеология, направления, цели, задачи, мировоззрение, концепции авторов данных медиатекстов в социокультурном контексте; идеология, культура мира, изображенного в медиатекстах.

В эпоху «перестройки» коммунистическая идеология и атеизм в СССР по-прежнему занимали доминирующие позиции (хотя это и подвергалось постепенно нарастающей критике со стороны оппозиции), зато кинопроизводство оказалось под значительно меньшим, чем в прежние времена, цензурным контролем, поэтому школьная тематика в советском кино очень быстро

вторгалась в ранее запрещенные сюжетные сферы…

Примеры исторических ссылок в данных медиатекстах.

Период перестройки отражен в сюжетных линиях игровых фильмов о школе, в сценарных замыслах, в аудиовизуальных символах. Практически во всех фильмах, которые были сняты в этот период, мы можем увидеть свидетельства жизни общества в тот период. Например, в тексте персонажей слова «перестройка, демократия, гласность, перемены» присутствуют довольно часто. В фильме «Экзамен на директора», повествующем о начале педагогической карьеры выпускника педагогического вуза в далеком селе звучит фраза: *«Перестройка – это не постройка. Это социально-экономический процесс со многими неизвестными. Но тоже требующий постоянных оценок».*

Визуальные символы рассматриваемого периода мы видим в драматическом фильме «Куколка» (1988), где главная героиня приходит в школу в ярком свитере с надписью «Перестройка», слушает современную для того времени музыку, имеет диковинные для большинства школьников плеер и видеомагнитофон.

В ряде фильмах «перестроечного периода» авторы путем аналогий и метафор отсылали зрителя к уже прошедшей тоталитарной эпохе. Примером здесь может служить фильм «Сделано в СССР», где вызванный для поиска пропавшего магнитофона Виктор Андреевич (бывший работник «органов») с пристрастием и фанатизмом устраивает террор школьникам, а затем – и педагогам. Применяя метод «кнута и пряника», он апеллирует к еще свежим в школьной памяти символам: *«Вы же будущие пионеры? А пионеры что…? Всегда должны говорить правду!»*

Неуверенность в завтрашнем дне, смятение, безысходность, озлобленность – все эти черты пронизывают большинство фильмов этого нелегкого для страны периода. И все-таки высшие ценности – добро, сердечность, взаимопомощь – в определенной степени оставались и на «перестроечном» экране. Примером этому могут служить главный герой фильма «Листопад в пору лета» (1986) – молодой директор школы, который, вопреки трудностям, выполняет свою миссию и сеет в душах своих учеников «разумное, доброе, вечное»; маленький неудачник из фильма «Малявкин и компания» (1986), рискующий жизнью ради тонувшего друга; старый учитель Николай Иванович, отдавший любимому делу всю жизнь из фильма «Я – вожатый форпоста. СССР» (1986); добрая и талантливая учительница пения из фильма «Здравствуйте, Гульнора Рахимовна!» (1986) и др.

Мировоззрение персонажей «школьного мира», изображенного в медиатекстах

Мировоззрение практически всех героев фильмов школьной тематики созвучно тому времени. Идеологические запреты и ограничения, действовавшие в доперестроечный период стали неактуальными в эпоху демократизации и плюрализма мнений. На смену им пришла новая идеология – идеология перестройки, которая неоднозначно сказалась на нравственных ориентирах и ценностях общества. Для одних она стала проверкой на прочность, для других – путевкой, смещающей все важные ориентации и представления о мире и заменяющей всё только одним – материальным успехом. Таким образом, мировоззрение персонажей аудиовизуальных медиатекстов на тему школы и вуза периода «перестройки» все чаще теряло оптимизм, в сюжетах фильмов возникали шокирующие натуралистические сцены. Еще недавно привычная череда «школьных» лент, где доминировала привычная иерархия ценностей (коммунистическая идейность, коллективизм, трудолюбие, честность, готовность прийти на помощь хорошим или отступившимся людям) осталась в прошлом. Зато всё чаще и чаще на экране возникали отражающие реальность факты. Например, в фильмах «Авария – дочь мента» (1989), «Казенный дом» (1989) и «Сделано в СССР» (1990) нашли отражения реальные факты бездушной бюрократии, лжи, насилия, токсикомании и прочего негатива, свойственного школьно-воспитательному процессу.

О неустойчивости мировоззренческих ориентаций свидетельствуют представленные в фильмах школьной тематики проблемы выбора. Примером здесь может выступить фильм «Соблазн» (1987), где главной героине приходится делать нелегкий выбор между нравственными и материальными ценностями, для того, чтобы быть признанной в среде элиты одноклассников.

При этом мировоззренческие позиции героев могли кардинально меняться сообразно обстоятельствам. Например, героиня фильма «Пусть я умру, господи...» (1988) – тихая

воспитанница детского дома, побывав в «другом мире» (на съемках фильма) достаточно быстро меняет свои взгляды на жизнь и на своих бывших однокашников. Казалось бы, обеспеченная и сытая жизнь должна была бы сделать героиню добрее и отзывчивее к тем, кто беднее и бесправнее. Однако на деле вышло наоборот, и Оля в свой детский дом возвращается совсем другим человеком – озлобленным и черствым.

Иерархия ценностей соразмерна процессам, происходящим в обществе. В ряде фильмов показан выбор между нравственностью и материальными ценностями: «Соблазн» (1987), «Пусть я умру, господи...» (1988); между целью и средством для ее достижения: «Плюмбум, или опасная игра» (1986), «Шут» (1988), «Куколка» (1988) и др.

В целом, можно заключить, что иерархия ценностей в фильмах школьной тематики в представленный период была сфокусирована вокруг нравственных и материальных ориентиров, между которыми персонажам приходилось делать нелегкий выбор.

Основной стереотип успеха в этом мире состоял в достижении жизненных высот: материальных или личных. Для достижения собственного успеха многие персонажи – школьники не считались с окружающими, подвергая их унижениям или опасностям. Этот индивидуалистический путь к успеху избирал главный герой фильма «Плюмбум, или опасная игра» (1986) Руслан, руководствовавшийся вроде бы благими намерениями – избавить город от преступников и помочь милиции. Средств достижения своей цели подросток не выбирает, и преградой для него не выступают ни собственный отец, ни одноклассница Соня, трагически погибающая из-за его опасных игр.

Еще одним примером может быть персонаж фильма «Шут» (1988). Секрет успеха в жизни, по мнению главного героя – школьника Валентина – состоит в том, чтобы изменить окружающих к лучшему путем проведения над ними психологических экспериментов. Для достижения своей цели, он использует лесть, провокацию, обман, оправдывая свои поступки тем, что «закаленные» таким образом окружающие (одноклассники, родители, учителя) смогут в дальнейшем, проявляя твердость, без труда решать жизненные задачи.

Структура и приемы повествования

Схематично структуру, сюжет, репрезентативность, этику, особенности жанровой модификации, иконографии, характеры персонажей аудиовизуальных медиатекстов школьной тематики эпохи «перестройки» можно представить так:

Место и время действия медиатекстов. Основное место действия – классы, коридоры, дворы и квартиры; время действия в основном (если это не ретроленты) соответствует году съемок того или иного фильма; Большинство фильмов рассматриваемого периода происходит в «вечном настоящем». Причем, в игровых фильмах школьной тематики периода перестройки школа как таковая показывается сравнительно редко. Намного чаще школьников можно увидеть на стройках, на темных улицах, в тесных темноватых квартирах, на концертах рок-групп и т.д. Многие фильмы повествуют о рабочих окраинах, спецприемниках, детских домах, оздоровительных интернатов, местах заключения.

Характерная для данных медиатекстов обстановка, предметы быта: обстановка и предметы быта в основном в основном скромные, но все чаще показаны и квартиры обеспеченных родителей школьников («Была не была», 1986; «Соблазн», 1987; «Работа над ошибками», 1988; «Милый Эп», 1991 и др.). И это закономерно: в годы «перестройки» начался процесс активного материального расслоения в обществе. Разделение мира на бедных и богатых, на «элиту» и «массы» нашло свое отражение в целом ряде фильмов. Например, в драме «Пусть я умру, господи...» (1988) героине представляется два разных мира: полуразвалившееся здание детского дома с обшарпанными стенами и богатство новой обстановки, в которую она попадает, приехав на съемки фильма. В похожую ситуацию попадает и главная героиня фильма «Куколка» (1988), все детство которой прошло в вихре тренировок, соревнований, поездок по сему миру, цветных ярких витрин. Попав в родной город, она видит совсем другую обстановку – серые стены школы, убогость и бедность родного дома, где из символов из ее прошлой обеспеченной жизни – дорогая аппаратура, привезенная из-за границы.

Мир «элитарных» с точки зрения материального благополучия школьников без

противопоставления с реальностью показан, пожалуй, только в одном фильме «Милый Эп» (1991).

Жанровые модификации: преимущественно – драма; кинематографисты второй половины 1980-х, видимо, решили, что комедийный жанр стал абсолютно неуместным в разоблачительном «перестроечном» кинопотоке.

(Стереотипные) приемы изображения действительности: положительные персонажи редко показываются в идеализированном варианте, а отрицательные тоже, как правило, подаются неоднозначно. Действительность в игровых фильмах школьной тематики изображалась в пессимистическом ключе. Ситуацию недосказанности, неопределенности, смятения чувств и неуверенности можно увидеть в большинстве кинолент данного периода. При изображении этого сложного и проблемного периода авторами фильма использовались различные художественные средства (соединение черно-белого и цветного изображения, как в фильме «Астенический синдром», тревожная музыка, кадры в темных тонах и т.д.). Во многих фильмах показано столкновение старых и новых представлений о внезапно наступившей странной и, нередко – страшной действительности («Авария – дочь мента», 1989; «Номо новус», 1990).

Не менее характерными для данного периода приемами изображения действительности стали и выразительные названия фильмов школьной проблематики: «Плюмбум, или Опасная игра» (1986), «Забавы молодых» (1987); «Пусть я умру, господи...» (1988); «Авария – дочь мента» (1989); «Казенный дом» (1989) и др.

Типология персонажей (черты характера, одежда, телосложение, лексика, мимика, жесты персонажей, присутствие или отсутствие стереотипной манеры репрезентации персонажей в данных медиатекстах):

- *возраст персонажей:* возраст школьников в пределах 7–17 лет, однако, чаще встречаются персонажи старшего подросткового возраста; возраст остальных персонажей (учителей, родителей, дедушек и бабушек и пр.) может быть любым, но преобладают взрослые до 60 лет;

- *уровень образования:* у школьников соответствует классу обучения, учителя предположительно окончили вузы, образование других персонажей может быть любого уровня;

- с*оциальное положение, профессия:* материальное неравенство персонажей стало часто обозначаться очень резко. Основные персонажи в фильмах школьной темы – школьники, учителя родители и милиционеры. Правда, милиционеры, показанные на экране в предыдущие годы, были представлены положительно: они разыскивали детей, помогали попавшим в беду, спасали людей от преступников и т.д. В годы перестройки большинство стражей порядка часто оказывались либо частью преступной схемы («Мир в другом измерении» и др.), либо людьми, чьи личные интересы сталкиваются с профессиональными, как это происходит с героем драмы «Авария дочь мента» (1989).

Аналогичные трансформации произошли и с профессией учителя: в годы перестройки школьные педагоги нередко выглядели на экране растерявшимися от того, что не знают, о чем говорить своим ученикам («Авария дочь – мента, 1989), заигрывающими с классом, чтобы завоевать ложный авторитет («Куколка», 1988), или жертвами своих же учеников («Дорогая Елена Сергеевна», 1988; «Номо новус», 1990 и др.).

- *семейное положение персонажа:* школьники, естественно, не связаны узами брака; взрослые персонажи преимущественно женаты, однако, нередки на экране и неженатые/незамужние педагоги (и последнее становится поводом для довольно острых фабульных поворотов, связанных с любовными отношениями учителей и старшеклассников). В фильмах рассматриваемого периода можно увидеть разные типы семей: полные благополучные/неблагополучные, неполные благополучные /неблагополучные. Состав семьи персонажа практически никак не влияет на ее взгляды и мировоззрение. Так мальчики из благополучных обеспеченных семей идут на преступление («Авария – дочь мента», 1988), а подросток из неблагополучной семьи, попавший в специнтернат, пытается бороться с беззаконием («Мир в другом измерении», 1989). Еще одним примером может быть фильм «Шантажист» (1987), где конфликт старых друзей – Миши Рубцова из неполной семьи и Гены Куликова – обеспеченного маменькина сынка – заканчивается трагически.

- *внешний вид, одежда, телосложение персонажей, черты их характеров, лексика*. Внешний вид персонажей школьников в фильмах «перестроечного» периода находится по сравнению с периодом 1950-х – 1970-х в более вольных рамках. Да и в целом «советский кинематограф конца 80-х гг. выводит на экран своего героя, который начинает заметно выделяться на фоне привычного в прошлом киносуществования, обнаруживает определенную способность к независимости, претендуя на обладание персональным, автономным психологическим пространством. В зависимости от конкретных идейно-художественных задач это пространство раскрывается по-разному. Современный экранный герой не укладывается в банальные схемы "положительности" и "отрицательности". Он бывает не уверен в себе и нередко лишен чувства ответственности. Или напротив – человек мыслящий, страдающий, но не способный деятельно противостоять злу. Данные характеры рождены противоречиями самой действительности, из которой черпает материал художник» [Сурмач, 1991].

Кадр из фильма «Пощечина, которой не было» (1987) дает представление о внешнем виде, одежде, телосложении персонажей – школьников эпохи «перестройки»



Кадр из фильма «Пощечина, которой не было» (1987)

Е.А. Артемьева выделяет на данном этапе две основные тенденции репрезентации образов персонажей школьников-подростков:

- демонизация – образ, начало развития которого было положено ещё в советскую эпоху, находит свое отражение в «Плюмбуме…». Такого рода подростки «открывают целую серию макабрических юных персонажей, при столкновении с которыми родители и учителя испытывают страх и осознают собственное бессилие»;

- «потери взаимопонимания между поколениями. Эта проблема выразительнее всего была артикулирована в «Курьере» А. Бородянского и К. Шахназарова и «Ассе» С. Соловьева» [Артемьева, 2015].

Школьники в фильмах 1986–1991 годов, в отличие от эпох «оттепели» и «застоя» имеют весьма прагматическую жизненную перспективу, связанную с материальным достатком, или, напротив, находятся в состоянии глубокой моральной депрессии.

Экранные педагоги уже часто заранее мирятся с тем, что перевоспитание отрицательных персонажей невозможно. Учителя из фильмов эпохи «перестройки», еще более минорны, чем во времена «застоя»; дистанция между ними и учащимися становится еще короче (особенно ярко это проявилось в фильмах «Была не была», 1986; «Забавы молодых», 1987; «Дорогая Елена Сергеевна», 1988; «Куколка, 1988; «Работа над ошибками», 1988; «Авария – дочь мента», 1989), «Хомо новус», 1990). Как и в лентах эпохи «застоя», некоторые экранные учителя могут себе позволить вольности в одежде.

Кадр из фильма *«Куколка» (1988)* отражает внешний вид, одежду, телосложение персонажа-педагога «перестроечных» лет.



Кадр из фильма «Куколка» (1988)

Существенное изменение в жизни персонажей медиатекстов и возникшая проблема (нарушение привычной жизни):

Вариант № 1: среди обычных персонажей-учащихся, живущих обычной жизнью, находятся те, кто по каким-либо причинам не вписываются в стандартные рамки межличностного общения и учебного процесса, то есть:

- отличаются неадекватным поведением, нередко даже воруют («Была не была», 1986; «Дом с приведениями», 1987; «На окраине, где-то в городе…», 1988; «Шантажист», 1987; «Куколка», 1988; «Авария – дочь мента», 1989; «Казенный дом», 1989; «Сделано в СССР» (1990) и др.);

- пытаются доминировать, подчинять себе одноклассников и/или учителей, взрослых, действуя при этом жестокими методами («Плюмбум, или Опасная игра», 1986; «Дом с приведениями», 1987; «Дорогая Елена Сергеевна», 1988; «Куколка», 1988; «Работа над ошибками», 1988; «Казенный дом», 1989; «Это было у моря», 1989; «Хомо новус», 1990; «Окно», 1991 и др.);

- выделяются своей неординарностью (как со знаком плюс, так и со знаком минус) и из-за этого вступают в конфликт с классом и/или педагогами, иными взрослыми («Была не была», 1986; «Плюмбум, или Опасная игра», 1986; «Дорогая Елена Сергеевна», 1988; «Куколка», 1988; «Публикация», 1988; «Работа над ошибками», 1988; «Щенок», 1988; «Шут», 1988; «Милый Эп», 1991 и др.);

- влюбляются («Была не была», 1986; «Пощечина, которой не было», 1987; «Соблазн, 1987; «Работа над ошибками», 1988; **«**Милый Эп», 1991 и др.);

Вариант № 2: среди обычных учителей, находятся неординарные – те, кто тоже не вписываются в стандартные школьные рамки, то есть пытаются:

- противостоять устаревшим и/или, с их точки зрения, неверным методам директора и/или педагогического коллектива и вступают с ним/ними в конфликт («Белая лошадь – горе не моё», 1986; «Экзамен на директора», 1986 и др.);

- наладить с учащимися особо доверительные отношения, хотя порой это сделать очень нелегко («Здравствуйте, Гульнора Рахимовна!», 1986; «Листопад в пору лета», 1986; «Экзамен на директора», 1986; «Мы – ваши дети», 1987; «Куколка», 1988; «Работа над ошибками», 1988; «Сообщница», 1990 и др.).

Решение проблемы:

Вариант № 1 (ученический):

- нестандартные школьники остаются при своих убеждениях, так как не поддаются педагогическим/родительским воздействиям («Была не была», 1986; «Плюмбум, или Опасная игра», 1986; «Дорогая Елена Сергеевна», 1988; «Куколка», 1988; «Работа над ошибками», 1988; «Шут», 1988; «Авария – дочь мента» (1989), «Милый Эп», 1991);

Вариант № 2 (педагогический):

- *неординарные педагоги одерживают победу (*«Здравствуйте, Гульнора Рахимовна!», 1986; «Листопад в пору лета», 1986; «Мы – ваши дети», 1987; и др.)*, терпят поражение* («Пощечина, которой не было», 1987; «Соблазн», 1987; **«**Дорогая Елена Сергеевна», 1988**;** «Работа над

ошибками», 1988; «Авария – дочь мента» (1989), «Астенический синдром», 1989 и др.), или (как в «Куколке», 1988) результат их отношений с учащимися оказывается неоднозначным...

Здесь, на наш взгляд, прав Н.М. Суменов: многие фильмы школьно-молодежной тематики ограничивались лишь констатацией острых проблем, отсюда возникала прямолинейность противопоставлений: часто молодые авторы фильмов взваливали беды юного поколения на старших, а пожилые создатели аудиовизуальных текстов во всем винили молодежь [Суменов, 1989, с. 53].

Поиски персонажами решения проблемы идут сквозь мировоззренческие изломы, нелегкий выбор материального либо нравственного характера, искание истины и следование/отступление от жизненных принципов. В любом случае, трудность решения проблемы для персонажей связан с переоценкой ценностей, мировоззренческих взглядов, принципов, что, собственно, выступало одним из факторов реальной жизни в то время.

Итак, период перестройки (1986-1991) вошел в историю игрового кинематографа как сложный и неоднозначный период, сопровождаемый трудной ситуацией в социуме, появлением новых проблем, коренными переменами в жизни населения страны и т.д. Отход от старых идеологических канонов, курс на перестройку и гласность, падение железного занавеса, резкое обнищание значительной части населения, в разы увеличившееся количество безработных, криминализация – эти и другие факторы отразились и в фильмах на школьную тему.

Ломка традиционной модели образования советского периода, где главной целью провозглашалось всестороннее личностное развитие, а одним из условий достижения данной цели выступала системность и неразрывная связь обучения с воспитанием, повлекла за собой с одной стороны, необратимые последствия, повлекшие пересмотр отношения социума к школе, нивелирование образования как важного показателя общей культуры современного человека. С другой стороны пошли сложные процессы деформации старого общества, которые также отразились на экране, призывавшем зрителей задаться вопросами, касающимися того, каким должен быть учитель и школьник, для того чтобы обеспечить дальнейшее развитие и благополучие общества.

Правда, и в этом случае можно, наверное, предположить, что разоблачительная «черная серия» перестроечного кино (где школьно-молодежная тематика была одной из основных) отвечала своего рода «мобилизационной задаче», только на этот раз это была не ориентация «советских властных элит в обновлении того инструментария, при помощи которого они воплощали в жизнь коммунистический проект» [Беляева, Михайлин, 2015, с. 551], а, наоборот, использование ориентированной на западные ценности части советской правящей элиты «бесцензурного» кинематографа в качестве одного рычагов постепенной ликвидации социализма [Раззаков, 2013, с. 404-405]. С другой стороны, можно и не придавать особого значения этому «конспирологическому» допущению, полагая, что советские кинематографисты стихийно шли в фарватере политических и социокультурных перемен эпохи «перестройки». Ведь не стоит забывать, что к концу 1980-х в СССР сложилась парадоксальная ситуация, когда государство продолжало исправно оплачивать производство фильмов, но при фактическом отсутствии цензуры кинематографисты могли снимать на эти деньги всё, что им было угодно, практически нисколько не считаясь при этом с мнением руководящих органов КПСС и правительства.

В период перестройки произошло дальнейшее изменение образа школьника. Если раньше советский школьник, даже при всех возникающих трудностях, к финалу фильма выходил на путь исправления, то в конце 1980-х ситуация складывалась иначе, и далеко не всегда торжествовали добро и справедливость. Кроме того, резкое расслоение общества в годы перестройки вывело на экран новый тип школьника, так называемого «мажора», которому были позволены на экране преступления, насилие, жестокость и т.д.

В рассматриваемый период существенным образом менялась и репрезентация образов школьных учителей. Если в предыдущие периоды учитель на экране выступал мерилом профессионализма, морали и идейных устремлений, то в годы «перестройки» кинематограф вскрывал серьезные проблемы данной профессии: равнодушие, беспринципность, уход от реальности и др. Многие персонажи, принадлежащие к учительской профессии, уже вызывали не

уважение, а иронию.

В итоге фильмы эпохи «перестройки» на школьную тему показывали, что:

- образовательный/воспитательный процесс утратил прежние строгие сюжетные рамки, во многом лишился коммунистических ориентиров;

- у школы есть острые проблемные зоны (переоценка ценностей, связанная с изменением жизни; кризис, разочарование и усталость, профессиональное «выгорание» педагогов; косность, лицемерие, ложь; бюрократизм и авторитарность; прагматичный цинизм учащихся; подростковая жестокость, сексуальность и пр.);

- активность школьника / студента снова стала в большей степени направлена во внешний мир, чем в мир его души;

- барьеры в отношениях педагогов и учащихся становятся более еще более хрупкими (панибратство, сексуальные связи, или их провоцирование); в фильмах «Работа над ошибками» (1988) и «Астенический синдром» (1989) учителя-мужчины даже дерутся со старшеклассниками в классе или в школьном коридоре;

- престиж педагогической профессии в глазах учащихся и общественности упал еще более низко; на первый план, в соответствии с реальным положением дел, стали выходить образы педагогов-женщин (часто одиноких, неустроенных);

- основные конфликты сюжетов строились на противостоянии неординарных педагогов и учащихся с косностью, бюрократизмом, серостью начальства / коллег / коллектива; на конфликтах между самими учащимися, на межличностных противоречиях между школьниками и взрослыми (учителями/родителями/ окружающими), причем в данный период происходило дальнейшее отмежевание детского мира от мира взрослых; отразились здесь и острые проблемы преступности, наркомании детей и подростков, которые прежде достаточно редко возникали в фильмах для школьной аудитории.

Студенческая кинотематика: 1986-1991

В советских фильмах «доперестрочной» эпохи студенческая жизнь показывалась, как правило, в светлых красках: в учебе юноши и девушки проявляли завидное упорство и настойчивость, в дружбе – крепкую преданность, в общении – целомудренность, действительность идеализировалась. Отголоски такого подхода можно встретить и в советском кинематографе второй половины 1980-х. К примеру, фильм «Мы – ваши дети» (1987), вероятно, не был заказным, но его основной сюжет и события явно напоминают целенаправленно снятые пропагандистские работы о молодежи застойных лет: неравнодушные учащиеся ПТУ спасают отстающее хозяйство (коровник «Заря»), добиваясь радикальных перемен в его работе. Самый главный признак идеологической пропаганды – перевоспитание «заблудшей» молодежи – представлен в одной из сюжетных линий с Любой – девушкой, воспитанной в детском доме. В начале фильма она изображена озлобленной, не верящей в справедливость и возможность изменить свою жизнь, с холодным взглядом и надменной ухмылкой, но впоследствии перевоспитывающейся, оказавшись в доме директора ПТУ Демидовой. Особенно показательный эпизод, где Демидова, собираясь на деловой ужин («для ребят квартиры выбивать»), берет в качестве подарка цветы и собственную дорогую хрустальную вазу, которую Люба пытается упросить не отдавать. На что А. Демидова отвечает: «Да не жалей ты… ни в этом счастье». А через минуту в конце небольшого лирического диалога Люба спрашивает: «Я вас мамой буду называть… Можно?». В фильме есть и другие сюжетные линии (например, история сына директора ПТУ), где представлена идея жертвы ради «дела» – напоминающие идеологические нравоучения, которые часто встречались во многих советских медиатекстах о школьниках и молодежи.

В «перестроечный период» ситуация изменилась. С началом политики гласности, объявившей открытое обсуждение актуальных проблем, на советском экране появились картины, изображающие остросоциальные явления с непривычными персонажами. Эти изменения коснулись и тематики вуза.

Начало перестройки, по мнению В.Д. Нахабцева, должно было привести к отмене «"табу" на экранное исследование некоторых областей нашей жизни, ранее считавшихся чуть ли не запретными для искусства» [Нахабцев, 1986[. Так и произошло. В этот период на экран попали «молодежные субкультуры, их жизнь, развлечения. Рок-концерты, дискотеки, клубы, скейтборд, брейк-данс, наркотики» [Жарикова, 2015]. В одном случае авторы, обращаясь к молодежи, пытались «поговорить» с ней, как, например, в документальном фильме «Легко ли быть молодым?» (1987). По мнению Ю.А. Богомолова, создатели этой картины «попытались установить контакт с контингентом подростков, которые слишком часто нами воспринимаются, как инопланетяне. Попытались расслышать, что они говорят и что думают» [Богомолов, 1988, с. 30]. В другом случае, как считает В.В. Жарикова, появившиеся на экране различные молодежные субкультуры были отражением общего смятения от неясных форм поведения и неоправданной агрессии со стороны молодежи. Интерес «к данной теме носил характер *«моральной паники»*, подобной 1950-м годам в США. Молодежь представляется взрослым создателям картин источником опасности, насилия» [Жарикова, 2015].

Пожалуй, из снятых в перестроечные годы фильмах о молодежи, только документальная лента «Легко ли быть молодым?» (реж. Ю. Подниекс, 1986) носила по-настоящему исследовательский характер, ее автор хотел разобраться в причинах явления, во внутреннем мире «бунтарей». А, оказывается, далеко не у всех он столь примитивен и прост, как было принято считать. Иных «неформалов» тоже волнуют социальные проблемы [Федоров, 1989, с. 46].

Интересно, что на положительный прием фильма «Легко ли быть молодым?» с негодованием отозвались известные советские писатели Ю. Бондарев, В. Белов и В. Распутин. На опубликованное ими письмо в «Правде» «письмо протеста» киновед и кинокритик Ю.А. Богомолов ответил: «Внимание молодежной аудитории окриками и "мозольной" педагогикой не вернешь» [Богомолов, 1988, с. 30]. По его мнению, популярная в тот период рок-музыка – это лишь симптом разрыва между «культурами отцов и детей», а старшему поколению необходимо пытаться понимать язык, на котором говорит младшее поколение, чтобы каким-то способом строить с ним диалог.

Но уже к концу перестройки тема различных молодежных субкультур, по мнению А. Шпагина, «устарела… вышла из моды. Панки-рокеры-неформалы интересны были на первых порах перестройки… Простым смертным стало понятно: бесятся ребята с жиру, и хрен с ними!» [Шпагин, 1990, с. 10]. К началу 1990-х окончательный разрыв с идеологией привел к возникновению новых кинематографических форм и идей.

Несмотря на преобладающую тенденцию к антиидеологическим темам в кино, в период перестройки были и ленты, в той или иной степени, отражающие социалистические формы воспитания. Например, Е.И. Тирдатова считала, что «авторы каждой из лент … всерьез озабочены проблемой становления личности», а их юные персонажи, «участвуя в социалистическом строительстве, трудясь в различных сферах народного хозяйства, стремятся оценивать себя и свои поступки с позиции общества и в качестве главного средства самоутверждения личности рассматривают, прежде всего, свой труд» [Тирдатова, 1986, с. 11].

Так или иначе, в советском кино 1986-1991 годов был ощутим особый интерес авторов к бурным изменениям в молодежной среде.

Анализ советских игровых фильмов (1986-1991) на студенческую тему.

Место действия, исторический, религиозный, культурный, политический, идеологический контекст

Особенности исторического периода создания медиатекстов, условия рынка, которые способствовали замыслу, процессу создания медиатекстов, степень влияния событий того времени на медиатексты.

В 1986-1991 годы происходили значительные изменения во всех государственных и социальных сферах. Впервые за более чем пятьдесят лет было узаконено частное предпринимательство в форме кооператива. В 1989 году была отменена статья 190 УК, предусматривающая лишение свободы на срок до трех лет за участие «в антисоветской организации». Главным лозунгом перестройки стала «гласность», выразившаяся в информировании широкой аудитории о деятельности правительства и свободном обсуждении принимаемых им

законов, смягчении цензуры (последнее вызвало поток медиатекстов о жестокости, насилии, эротике и т.п.).

«Перестроечные» перемены были восприняты с энтузиазмом молодежью и значительной частью интеллигенции. Возникали общественные организации, поддерживающие новые сдвиги в государстве. В крупных городах проходили митинги в поддержку проводимых правительством реформ. Молодежь стала активно и открыто, не боясь каких-либо репрессий, объединяться в неформальные группы: брейкеры, ньювейверы, хиппи, рокеры, металлисты, панки и т.п.

Либерализация политической жизни сделала возможным выход на телеэкраны художественных фильмов, долгие годы пролежавших «на полке»: широкой аудитории были впервые показаны фильмы «Комиссар» (1967) А. Аскольдова и «Проверка на дорогах» (1971) А. Германа На заре рубеже перестройки вышли на экран далекие от идеологии социалистического реализма картины «Покаяние» (1984) Т. Абуладзе, «Мой друг Иван Лапшин» (1984) А. Германа.

Интересно что, несмотря на участие в неформальных объединениях большого количества студентов, в снятых в тот период игровых фильмах молодежные неформальные объединения были отражены только в фильме «Стукач» (1988). Этот фильм был задуман политически довольно остро: в начале ленты была показана сцена вербовки офицером КГБ студента-первокурсника. Правда, потом авторы, словно испугавшись своей «перестроечной» смелости, переиграли ситуацию: вербовщик оказывался вовсе не гэбистом, а сыном ректора, у которого студенты-экстремисты хотели сжечь дачу и взорвать «Волгу». Зато главарь подпольного кружка студентов-террористов был дан жестче – как идейный борец с властью и организатор студенческих протестов.

Как знание реальных исторических событий конкретного периода помогает пониманию данных медиатекстов. Примеры исторических ссылок в данных медиатекстах.

Во второй половине 1980-х заметные перемены начались и в высшем образовании: был объявлен курс на его демократизацию и гуманизацию, развитие творческой деятельности и студенческого самоуправления. Вместе с тем, студенты всё ещё должны были воспитываться в традициях «марксистко-ленинского учения» и «социалистического интернационализма». Однако практически «в вузах не было создано реальных структур и механизмов управления учебным и воспитательным процессом… структуры КПСС в вузах прекратили существование» [Хорошенкова, 2013, с. 128]. Всё это становилось почвой для роста противостояния студентов «официозу», сохраняющему идеологическое лицо. Например, студенты «все чаще стали критиковать преподавание политических дисциплин, в том числе занятия по истории партии», к тому же они были «обеспокоены ухудшением качества образования» [Караулов, 2009, с. 231].

Отражение своего рода студенческого диссидентства можно увидеть в некоторых фильмах эпохи перестройки. Например, в уже упомянутом выше «Стукаче» (1988) студенты пропагандистским и насильственным методом хотят сменить ректора. Сначала группа радикально настроенных студентов пишет письмо в Министерство с требованием замены «полуграмотного» ректора. Затем студенты во главе со более взрослым вожаком, взятым, словно из романа Ф.М. Достоевского «Бесы», разрабатывает план взрыва ректорской «Волги» и поджога дачи…

Социокультурный, идеологический, мировоззренческий, религиозный контекст

Идеология, мировоззрение авторов данных медиатекстов в социокультурном контексте; *идеология, культура мира, изображенного в медиатекстах.*

При всех видимых негативных политических и экономических тенденциях правительство СССР считало в 1986-1991 годах социализм жизнеспособным. Однако резкое изменение реального идеологического вектора к конце 1980-х привело к практически полному нивелированию пропагандистских функций кинематографа.

Симптоматичным кажется и то, что авторы ряда лент на студенческую тему («Забавы молодых», 1987; «Стукач», 1988) стремились показать проблемы в отношениях детей и родителей, что и понятно: во второй половине 1980-х этот конфликт усугубился по причине большой разницы в понимании культурных ценностей молодым и старшим поколением.

В некоторых художественных фильмах эпохи перестройки («Забавы молодых», 1987, «Стукач», 1988) мировоззрение студентов было пессимистичным, они критично относились к формальным установкам, общественным и культурным ценностям. Но были и другие картины, где

главные герои были более оптимистичными и преодолевали различные трудности, следуя нормам общественной и социалистической морали.

Соответственно в советских фильмах о студентах периода «перестройки» было представлено две иерархии ценностей. В первом («пессимистичном») случае студентам были свойственны незрелость, стремление показать свою «яркую» индивидуальность, нежелание трудиться, неискренность, желание уйти от ответственности. Во втором случае студенты обладали противоположенными качествами: терпением, трудолюбием, взаимопомощью, социалистической идейностью. И как следствие были два варианта стереотипа успеха. Первый – избегание формальных отношений, обязывающих выполнять общепринятые правила и заботиться о своем благополучии. Второй – следование общепринятым ценностям, трудиться ради общего блага.

Структура и приемы повествования

Схематично структуру, сюжет, репрезентативность, этику, особенности жанровой модификации, иконографии, характеров персонажей фильмов на студенческую тему можно представить следующим образом:

Место и время действия: СССР 1986-1991-х годов. События в основном происходят в городах.

Характерная для данных медиатекстов обстановка, предметы быта: В последние годы советского периода в кинематографе на тему вуза отражалось упадническое состояние и мрачноватая атмосфера быта, «действия большинства фильмов проходят в камерной, герметичной обстановке и изобилуют бытовыми подробностями, мелкими конфликтами» [Плужник, 2014].

Жанровые модификации: практически все «перестроечные» фильмы на студенческую тематику сняты в жанре драмы.

(Стереотипные) приемы изображения действительности: Ситуации, в которых показаны отношения родителей/педагогов и молодежи достаточно однообразны. Например, в фильмах «Забавы молодых» (1987) и «Стукач» (1988) студенты игнорируют авторитет старших, демонстрируют негативное отношение к наставлениям, протестуют против общепринятых норм.

Типология персонажей (черты характера, одежда, телосложение, лексика, мимика, жесты персонажей, присутствие или отсутствие стереотипной манеры репрезентации персонажей в данных медиатекстах):

- *возраст персонажа:* возраст студентов – 17-22 года. Возраст других персонажей не имеет определенных рамок.
- *уровень образования:* у студентов соответствует курсу обучения. У других персонажей различные варианты.
- *социальное положение, профессия:* студенты и их родители (проводник, директор, рабочий колхоза, завода и т.п.), учителя, преподаватели.
- *семейное положение персонажа:* студенты еще не вступили в брак, а их родители либо женаты, либо разведены.
- *внешний вид, одежда, телосложение персонажа, черты его характера, лексика.*

Во внешнем облике студентов авторами не были отражены бытующие в 1980-е годы субкультуры. Большинство студентов одеты скромно и аскетично. «По-молодежному» (в кожаных коротких куртках и «джинсах») одеты, пожалую, только некоторые отрицательные персонажи в фильмах «Забавы молодых» (1987) и «Стукач» (1988). Крайне редко в фильмах звучат вульгарные и сленговые выражения.

Отрицательные персонажи при общении со старшими чаще соглашаются с их мнением, но на их лице при этом видна надменность, фальшивая ухмылка. В общении с друзьями щеголеваты. В большинстве эпизодов они стараются перечить родителям и преподавателям.

Интересный образ фрондерства создан в эпизоде из фильма «Стукач», где главарь заговорщиков – Сергей Готов – в дружеском тоне обсуждает план подрыва автомобиля и поджога дачи ректора вуза, говорит об идейных убеждениях, о необходимости быть прогрессивным («Людям осточертели игрушечные дела и идеалы»), но при этом предлагает встать на преступный путь.

Положительные персонажи просты, открыты, искренни, целеустремленны, принципиальны,

по-юношески максималистичны, размышляют о будущем, о необходимости преодолевать трудности. В небольшом количестве эпизодов они ведут диалоги в наивно-лирическом или философско-романтическом ключе. Например, в фильме «Мы – ваши дети» (1987) учащиеся вспыльчиво реагируют на несправедливость, бурно отзываются на шутки, демонстрируют единство. Идейность и неравнодушие – качества, присущие большинству положительных персонажей, – сглаживают различия в социальном и культурном уровне.

Существенное изменение в жизни персонажей медиатекстов:

- *сюжетный вариант № 1:* студент из состоятельной семьи поначалу отторгается коллективом одногруппников. Но, показывая искреннее желание трудиться, умение добиваться успехов своим трудом, становится в группе лидером.

- *сюжетный вариант № 2:* мать студентки запрещает ей иметь отношения с возлюбленным студентом по причине его низкого социального статуса и материального положения. Оба студента преодолевают трудности и остаются вместе.

- *сюжетный вариант № 3:* одна из студенток пытается совершить аморальный поступок по наставлению одногруппников – соблазнить преподавателя, а потом вынудить его поставить зачет группе прогульщиков. Но в процессе знакомства она открывает для себя, что скучный «препод» на самом деле – тонкий, тактичный, искренний и одинокий человек...

- *сюжетный вариант № 4:* студенту-первокурснику предлагают внедриться в группу студентов, замышляющих нечто противозаконное и докладывать об их действиях и планах. Тот, преодолевая страх, выполняет договоренность и предотвращает преступление.

Возникшая у персонажей проблема: нарушение привычной жизни студента – выбор между следованием ложным нравоучениям отрицательных персонажей и проявлением своей нравственной позиции.

Поиски персонажами решения проблемы: сомнения, размышления и в итоге – следование собственным убеждениям, основанным на общих моральных принципах.

Выводы. Итак, в игровых фильмах 1986-1991 годов на студенческую тему авторы далеко не всегда показывали остросоциальные проблемы, актуальные в тот период. Зато одной из заметных сюжетных линий в этих картинах были отношения студентов и родителей/преподавателей. Видимо, основной причиной этому стал увеличившийся разрыв младшего и старшего поколений. Ассимилируя новые модели поведения и общения, молодежь перестала воспринимать социалистические ценности в прежнем ключе, а старшее поколение не понимало, или не принимало новых ценностей своих детей. Конфликтные отношения «отцов и детей» были одной из сюжетных линий во всех картинах на студенческую тему, снятых в перестроечный период.

Образы преподавателей нередко отражали их безразличие и безучастность по отношению к молодежи, что, вероятно, было мотивировано осознанием своего бессилия в воспитании подопечных. Например, в фильме «Стукач» ректор педагогического вуза показан беспомощным представителем «эпохи застоя», не способным справиться с группой заговорщиков.

Противоположные ситуации были свойственны некоторым фильмам начального этапа «перестройки». Так драма «Мы – ваши дети» (1987) основывалась на привычных социалистических идеях: трудолюбие и искренность выше социальных барьеров, а при должном педагогическом внимание возможно перевоспитание самых отъявленных отрицательных персонажей.

В эпоху «перестройки» идея становления личности уже не играла доминирующей роли в сюжетах фильмов на студенческую тему. Они отражали не столько происходившие изменения в студенческой среде, сколько ставили вопрос о том, в какой жизненной ситуации оказались студенты и их родители, преподаватели.

Типология советских и российских документальных и телевизионных аудиовизуальных медиатекстов школьной тематики

Развитие тематики школы и вуза в советских и российских документальных и телевизионных аудиовизуальных медиатекстах обусловлено рядом взаимосвязанных факторов:

- историческими (политическими, идеологическими) реалиями,

- развитием непосредственно документального жанра и телевидения;

- важными событиями и явлениями, происходившими в образовании школьников и студентов;

- требованиями, которые предъявляет общество к школьному и вузовскому образованию и пр.;

- развитием науки (педагогики, психологии, социологии, культурологии и т.д.).

Рассмотрим основные характеристики развития тематики школы и вуза в документальных и телевизионных медиатекстах (1919–2018). Здесь мы опирались на труды Э.Г. Багирова и Р.А. Борецкого [Багиров, Борецкий, Юровский, 1987], Ю.М. Лотмана [Лотман, 1973], Л.Ю. Мальковой [Малькова, 2001], А. Ожерельевой [Ожерельева, 2009], О.С. Поршневой [Поршнева, 2005], А.В. Федорова [Федоров, 2015; 2016; 2017] и др.

Ю.М. Лотман отмечал, что разнообразие кинематографа опирается «на две группы: одна как бы отвечает на вопрос «что это такое?» (или «как это устроено?»), а вторая — «как это случилось?» («каким образом это произошло?»). Первые тексты мы будем называть бессюжетными, вторые сюжетными. С этой точки зрения, бессюжетные тексты утверждают некоторый порядок, регулярность, классификацию. Эти тексты по своей природе статичны. Сюжетные тексты всегда представляют собой «случай», происшествие — до, чего до сих пор не бывало или же не должно было быть. Сюжетный текст – борьба между некоторым порядком, классификацией, моделью мира и их нарушением» [Лотман, 1973, с. 35]. Данное понимание, по нашему мнению, применимо как к документальным, так и к телевизионным медиатекстам.

Э.Г. Багиров и другие исследователи в книге «Основы телевизионной журналистики» подчеркивал, что под «телевизионной программой» понимается единица вещания, отдельное законченное произведение журналистики для какой-либо категории аудитории, обозначенное отдельной строкой в плане вещания, в печатной программе» [Багиров…, 1987, с. 16]. Э.Г. Багиров, Р.А. Борецкий, А.Я. Юровский, рассматривая типологию телевизионных передач, отмечали, что на советском экране молодежные передачи были представлены публицистическими программами, например, ток-шоу и тележурналами.

При этом А.Я. Юровский [Телевизионная…, 2002] напоминал, детское телевещание в СССР началось еще в январе 1939-1940 годов (правда, речь шла о единичных телепередачах). Его мнение поддерживает А. Ожерельева, которая констатирует, что в СССР на десятилетие раньше, чем США, осознали необходимость создания телевизионных программ для школьников, но, при этом, до 1950 года детские передачи показывались несистематически. Однако между ТВ СССР и США была существенная разница, так как «в СССР с самого начала телевидение оценивалось как воспитательный и образовательный элемент, а в США как хорошая возможность размещения рекламы... Появление детского контента было обусловлено двумя разными целями в разных странах – денежной, с одной стороны, и воспитанием идеологически правильно настроенного поколения – с другой» [Ожерельева, 2009].

На советском телевидении выпускались передачи для детей разного возраста: «Музыкальные вечера для юношества», «Отзовитесь, горнисты!», «Умелые руки», «Весёлые старты» и пр. В передаче «Лица друзей», которая готовилась по письмам зрителей, рассказывалось о лучших учителях, опыте работы в детских коллективах и т.д. Для подростков и студенчества готовились программы «В добрый путь», «В эфире – молодость» и др. 1970-е – начало 1980-х годов в СССР – период расцвета детского телевизионного вещания, формулой которого стал девиз «обучая, развлекай!».

Кстати, в США к началу 1990-х осознали, что абсолютная свобода телеканалов в отношении детского контента оказывается губительной. Федеральная комиссия по коммуникациям США в 1990 году издала «Акт о детском телевидении», который направлял развитие американского телевидения для детей по тому вектору, по которому шло изначально советское вещание – т.е. в сторону образования, воспитания и ограничения рекламы, полное отсутствие которой (что подтвердилось на российском опыте в 1990-х, когда закон стал запрещать какую бы то ни было коммерческую информацию во время трансляции детских передач), поставило бы отрасль на грань выживания.

В настоящее время, по словам А. Ожерельевой, «страны совершили рокировку: в США – от коммерческого развлекательного телевидения к образовательному под государственным контролем, а в России – от образовательного к развлекательному. В середине 2000-х годов в России стали появляться первые телеканалы для детей. Тем не менее, в РФ количество детских каналов достаточно мало и практически недоступно большей части населения» [Ожерельева, 2009].

Исследовав контент советских документальных кино/телефильмов с 1919 по 1991 годы о школе и вузе, мы констатировали широкий диапазон рассматриваемых в них. Это позволило разработать их типологию. Представим основные типы советских документальных кино/телефильмов о школе и вузе в таблице 5.

Таблица 5. Типология советских документальных кино/телефильмов школьной и вузовской тематики с 1919 по 1991 годы

№	*Тематика документальных кино/телефильмов*	*Содержание документальных кино/телефильмов*	*Цель документальных кино/телефильмов*
1	Профориентационная направленность (для школьников и студентов)	Сюжеты о профессиях (например, рабочих, инженерных)	Помощь школьникам / студентам в профориентации. Задать векторность направления в будущей трудовой деятельности школьников и студентов в соответствии с идеологическими установками КПСС.
2	Учебная направленность	Сюжеты о научных открытиях, законах и пр.	Познакомить школьников / студентов с основами различных наук, научными законами и пр.
3	Положительный образ советских школы и вуза, (инновационные формы образования, спорт, культура, общественно полезный труд в жизни школьников и студентов)	Сюжеты о достижениях в советском образовании, о конкретных учебных заведениях, о передовом опыте отдельных педагогов.	Ознакомить широкую общественность с работой школ, вузов, с целями, которые выполняются в ходе образовательного процесса, во внеучебное время
4	О школьных, вузовских проблемах	Сюжеты о сложностях школьного возраста, опыте их решения педагогами, о трудностях, с которыми встречаются студенты	Ознакомить широкую общественность с проблемами, с которыми сталкиваются школьники, студенты и педагоги, рассказать о путях их решения.

Приведем примеры советских документальных кино/телефильмов о школе и вузе в соответствии с выделенными в нашей типологии темами:

1. Документальные фильмы профориентационной направленности: *«Я б в строители пошел…» (1980 год, режиссер И. Резников); «Серебряные крылья» (1973, режиссеры В. Бойков, А. Воронцов, Б. Небылицкий); «И не прервется связь времен...» (1972, режиссер А. Опрышко); «Профессия – милосердие» (1988, режиссер И. Коган)* и др.
2. Учебные фильмы, где в научно-популярной форме рассказывалось о научных открытиях, законах: *«Критерии и структура вида» (1981 год, режиссер М. Марьямов); «Энтузиасты. Рассказы из истории советской науки» (1985, режиссер А. Герасимов)* и др.
3. Положительный образ советских школы и вуза, инновационные формы образования: *«Советская семья и школа (1927-1928)», «Сюжеты Советская школа (1960–1969)»; «Рассказывает Саша Дмитриев» (1956); «Средняя трудовая школа имени С.Д. Дорохова в Приозерске» (1960); «Активизация обучения (из опыта работы школ Татарии)» (1975, режиссер В. Обухов); «Дважды два» (1987, режиссеры Э. Агаджанян, Г. Кудряшова), «Школа. Взгляд с надеждой» (1989, режиссер Л. Беляков); «Высшее образование в СССР» (1977, режиссеры Н. Спиглазова, А. Бирулин); «Мой университет» (1972, режиссер Е. Геккер); «Дорога, которую выбирает МАДИ» (1990, режиссер В. Федорченко)* и др.

4. О школьных и вузовских проблемах. Мы можем констатировать, что такая тема появилась в советских документальных фильмах только в середине 1980-х годов, когда перестроечные процессы позволили говорить не только о достижениях, но и сложностях, возникающих в образовании. Примеры таких документальных фильмов: *«Самые младшие школьники» (1985, режиссер Е. Андриканис); «Идём по кругу? Не останавливаемся?» (1990, режиссер Е. Шаталина); «Советский Урал», 1989, № 27 – «Школа: прогноз на завтра» 1989, режиссер Л. Ионина) и др.*

Ряд типов документальных кино/телефильмов, связанных с профориентацией, спортом, известными персоналиями и др., подразумевают в качестве целевой аудитории, как школьников, так и студентов. Соответственно разделение анализируемых медиатекстов можно провести только с поправкой на долю условности.

По аналогии представим и типологию документальных кино/телефильмов на школьную и студенческую тему российского периода (1992– 2018) (таблица 6).

Таблица 6. Типология российских документальных кино/телефильмов школьной и вузовской тематики с 1992 по 2018 годы

№	*Тематика документальных кино/телефильмов*	*Содержание документальных кино/телефильмов*	*Цель документальных кино/телефильмов*
1	Учебная направленность	Сюжеты (часто снятые самими педагогами и учащимися) об уроках, мастер-классах, лекциях, семинарах, пр.	Познакомить школьников / студентов с современной технологией проведения занятий, с основами различных наук, научными законами и пр.
2	Положительный образ российской школы и вуза, (инновационные формы образования, спорт, культура в жизни школьников и студентов)	Сюжеты о достижениях в российском образовании, о конкретных учебных заведениях, о передовом опыте отдельных педагогов.	Ознакомить широкую общественность с работой школ, вузов, с целями, которые выполняются в ходе образовательного процесса, во внеучебное время
3	О школьных, вузовских проблемах	Сюжеты о финансовых и организационных трудностях школ и вузов, о типичных проблемах школьников, студентов и педагогов, администраторов системы образования	Ознакомить широкую общественность с проблемами, с которыми сталкиваются школьники, студенты и педагоги, рассказать о путях их решения.

1. Документальные кино/телефильмы учебной направленности: «*Урок для школьников в Музее политической истории России» (1995), Мастер-классы. Десятые Международные педагогические чтения. «Как любить детей» (2013),* «*Гуманная педагогика» (2009)* и др.

2. Положительный образ российских школы и вуза, инновационные формы образования: «*Вальдорфская школа» (1992, режиссер Л. Шахт); «Школа на Брянской» (1994, режиссер Е. Геккер); «Ищу учителя» (2014 год, режиссер И. Васильева),* «*Интервью о высшем образовании в МГУ» (1995)* и др.

3. О школьных и вузовских проблемах: «*Образование в России (1990-1999)» (1999); «Хозяин. Школа Сергея Чёрного» (1992, режиссер В. Брынцев); «Интервью школьников о форме» (1997); «Последний звонок» (2017, режиссер К. Семин).*

Рассматривая развитие тематики школы и вуза в советских и российских документальных и телевизионных аудиовизуальных медиатекстах, мы констатируем значительное снижение интереса телевизионщиков к школьной и студенческой аудитории.

Современный период развития телевидения отличается небольшой долей телепередач о школьниках, студентах и педагогах на федеральных каналах. Среди такого рода редких программ можно назвать, например, передачу *«Умники и умницы»*. Разумеется, на специальных телеканалах, рассчитанных исключительно на конкретную школу или вуз (и транслируемых

именно силами этих конкретных учебных учреждений), положение иное.

Исследователями отмечается, что сегодня «нет взаимопонимания между производителем телевизионного медиатекста и зрителем, смешиваются различные системы ценностей. Все последние исследования медиапотребления молодежной аудитории фиксируют отсутствие интереса молодых читателей к общественно-политическим телепрограммам и их полную некомпетентность в этом сегменте медиарынка [Современные…, 2014]. С другой стороны, современное телевидение всячески нивелирует интересы школьников и студентов в телевизионной сфере, не стремится к созданию передач или целого сегмента медиатекстов для этой части зрительской аудитории.

Итак, проведенный нами анализ тематики школы и вуза в советских и российских документальных и телевизионных аудиовизуальных медиатекстах позволили нам сформулировать ряд выводов:

- в XXI веке заметно резкое снижение количества выпускаемых документальных фильмов и телевизионных передач на школьную и студенческую тему, сужение их тематики;

- современные российские документальные и телевизионные аудиовизуальные медиатексты опираются на стереотипную проблематику;

- целевой аудиторией российских документальных и телевизионных аудиовизуальных медиатекстов выступают (в отличие от советского периода) не столько сами школьники и студенты, сколько более широкие категории зрителей (что определяется смысловой нагрузкой телеканала; непосредственным заказчиком медиатекста и пр.);

- сегодня телевизионные передачи по тематике школы и вуза можно встретить: на федеральных каналах (в меньшей степени), на локальных, региональных каналах, на коммерческих каналах.

Таким образом, созрела необходимость изменить сложившуюся ситуацию. Перемены должны опираться на программу целевой государственной поддержки телеканалам, что мотивирует их на создание детских и подростковых передач;

Советские документальные фильмы о школе и вузе (1919-1991)

Наше исследование показало, что советские документальные фильмы часто становились предметом анализа киноведов и культурологов, что находит отражение в трудах А.В. Караганова, Л.Ю. Мальковой, Ю.Я. Мартыненко, С.А. Муратова и др.

Так А.В. Караганов (1915-2007) писал о жанровом разнообразии кинематографа, понимая под документальным кино медиатекст, основанный на съемках реальных, подлинных явлений и фактов. Документалистика выполняет множество задач, среди главных А.В. Караганов выделял «информирование зрителей о тех вещах, которые они сами не могут увидеть. До появления телевидения киножурналы, содержащие сюжеты о происходящих в мире событиях, в определенной мере заменяли современные выпуски новостей. Часто в документальное кино включаются кинохроника, кадры тех или иных происходивших в прошлом событий, освещение которых производят создатели фильма» [Караганов, 1977, с. 53].

Монография Л.Ю. Мальковой «Современность как история. Реализация мифа в документальном кино» построена в соответствии с хронологией развития советской документалистики. Автором рассматривается широкий круг вопросов, таких как: процесс мифологизации реальности в образах времени 1920-х годов; модель современной истории в публицистике 1930-х годов; изменения в документалистике 1980-х годов: от трансформации мифа до разрушения системы; проблемно-тематический срез документальных фильмов и пр. Указывая на особенности отечественной документалистики, Л.Ю. Малькова доказывает, что ее целостность обусловливается системой сквозных образов ярко выраженного мифологического характера. То есть документальная киноправда становится неотделимой от правды мифа. При этом, «миф», созданный в фильмах советских документалистов, был лишен негативного оттенка, который это понятие приобрело в последние десятилетия, превратившись в отрицательный стереотип отечественной кинокритики. Отметим, что в основу анализа советских документальных фильмов в

монографии заложены темы исторических персоналий, истории создания и работы фабрик и заводов, промышленности, крестьянская жизнь, трансформации роли женщины в жизни страны и пр. Но при всем этом в данном исследовании нет примеров анализа советских документальных фильмов на школьную и вузовскую тематику.

Книга С.А. Муратова (1931-2015), изданная первоначально в 1976 году, не потеряла своей актуальности и в настоящее время (о чем говорит ее переиздание в 2004 году). В ней раскрываются многообразные средства, которые использует современная документалистика. Автором были проанализированы документальные фильмы разнообразной тематики – как отечественных, так и западных режиссеров, есть там и несколько примеров анализа советских медиатекстов на тему школы и вуза. Мы считаем, что советские документальные фильмы на тему школы и вуза во многом базируются на тезисе С.А. Муратова: «телевидение несет не только социальную ответственность перед обществом, но и этическую ответственность перед личностью» [Муратов, 2004, с. 75].

Вот что С.А. Муратов писал о документальном фильме «Плюс минус я» (1967), посвященном распределению выпускников института: «Как только студент садится перед столом комиссии и как только ему задают вопрос: «Так куда же вы поедете?», – вспоминает оператор А. Левитан, – аппарат перестает для него существовать. Поэтому мы и не пытались его скрывать. Мы просто старались сделать присутствие камеры неназойливым, незаметным. Пользовались телеобъективами, естественным источником освещения. Так мы получили много портретов молодых людей, которые говорят искренне и взволнованно» [Муратов, 2004, с. 56].

Продолжая анализ документальных фильмов, С.А. Муратов при рассмотрении сущности социально-психологического эксперимента, привел в качестве примера документальный фильм на тему школы (к сожалению, автором не даны выходные данные медиатекста). «Вокруг стола ребятишки. Перед ними магнитофон. Женщина нажимает кнопку – слышен вой военной сирены. «Что это?» – «Это лев», – убежденно заявляет один малыш. «А по-моему, это корова», – возражает второй. «А что значит слово “концентрационный”?» – «Человек, который выступает в концерте», – высказывает догадку девочка. «Что-то связанное с концентратом», – сообщает ее сосед. «Затемнение» – это затмение солнца либо шторы на окнах, чтобы дети спали. «Свобода» – для малыша означает возможность не есть бульона, а для папы – не выходить из комнаты, если он курит…» [Муратов, 2004, с. 56].

Таким образом, исследователь отметил, что при создании документальных фильмов может применяться определенная провокация, когда событие перед камерой специально организовано. Участники ставятся перед необходимостью реагировать на нее, а режиссер наблюдает за их ответами и поведением. Итог такой работы документалистов – возможность зрителей стать очевидцами организованного на экране социально-психологического эксперимента.

На современном этапе развития отечественной науки герменевтический анализ находит отражение в трудах ученых, интегрирующих медиалогию и педагогику [Федоров, 2011; Челышева, 2008; Мурюкина, 2008], где рассматриваются теоретические и практические аспекты развития медиакомпетентности и критического мышления аудитории на медиаобразовательных занятиях на материале фильмов и прессы об опоре на ключевые понятия медиаобразования [Федоров, 2011].

Исторический контекст

Анализируемые нами советские документальные фильмы на школьную и студенческую тему во временном контенте мы условно разделили на два периода:

- первый (1919 – середина 1980-х годов). Медиатексты, создававшиеся в это время, вне зависимости от различных событий в жизни Советской России (войны, репрессии, этапы экономического роста и пр.) по отношению к школьно-вузовской теме были похожи по общему пафосу: система образования характеризовалась в них как одно из высших достижений советской власти, отмечались ее передовые методы обучения и воспитания, овладения профессией и т.д. То есть документальные фильмы позволяли зрителям познакомиться с различными явлениями системы образования. Анализируемые фильмы отличал четко выдержанный идеологический контекст, где подчеркивалось, что все достижения в области образования достигнуты и поддерживаются коммунистической партией, решениями партийных съездов, правительства и т.д. Наиболее ярко это

положение нашло отражение в документальных сюжетах киножурналов: «Советская семья и школа (1927–1928)», «Советская школа (1960–1969)»; «Рассказывает Саша Дмитриев» (1956), «Средняя трудовая школа имени С.Д. Дорохова в Приозерске» (1960), «Высшее образование в СССР» (1977) и др.;

- второй этап приходится на период перестройки в стране (с середины 1980-х) и заканчивается развалом СССР (1991). В это время документалистами создавались фильмы, которые отражали изменения в школе и вузе, опирающиеся на реформу системы образования (Постановление Верховного Совета СССР об основных направлениях реформы общеобразовательной и профессиональной школы (12.04.1984); Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «Основные направления перестройки высшего и среднего специального образования в стране» (18.03.1987). Примерами таких медиатекстов выступают фильмы «Дважды два» (1987, режиссеры Э. Агаджанян, Г. Кудряшова), «Школа. Взгляд с надеждой» (1989, режиссер Л. Беляков), «Дорога, которую выбирает МАДИ» (1990, режиссер В. Федорченко) и др. Появление остропроблемных документальных фильмов о школе стало возможным только в перестроечный период, когда режиссеры-документалисты смогли говорить не только о достижениях, но и сложностях, возникающих в процессе образовании. К этой группе можно отнести документальные фильмы: «Самые младшие школьники» (1985, режиссер Е. Андриканис), «Идём по кругу? Не останавливаемся?» (1990, режиссер Е. Шаталина), «Школа: прогноз на завтра» (1989, режиссер Л. Ионина) и др.

Советские документальные фильмы о школе ориентировались в качестве целевой аудитории, как школьников, так и широкую общественность, включая родителей; документальные фильмы о студентах были рассчитаны на учащуюся молодежь, а также другие категории зрителей (школьников, массовую аудиторию).

Вот основные задачи большинства советских документальных фильмов на школьную и студенческую тему:

- формирование/развитие личности на основе нравственных, моральных принципов коммунизма;
- приобщение зрителей к жизни в своей стране, к созидательному труду на благо своей Родины;
- воспитание патриотизма, умения защитить свою Отчизну (тема физкультуры и спорта и др.);
- стимулирование (через трансляцию положительного опыта) целевой аудитории, преимущественно, школьников и студентов, а также директоров и учителей школ, преподавателей вузов, к позитивным изменениям в себе, школьной или вузовской системе образования или воспитания.

В документальных фильмах на школьную и студенческую тему мы практически в каждом медиатексте встречаем примеры исторических ссылок на Постановления и решения Съездов коммунистической партии. Так, в документальном фильме «Самые младшие школьники» (1985) в закадровом тексте звучит отсылка к реформе образования 1984 года, а в ленте «Рассказывает Саша Дмитриев» (1956) в кадре помещен следующий текст: «По решению XX съезда партии в нашей стране открыты школы-интернаты. В школах-интернатах созданы все условия для того, чтобы наши дети выросли знающими, трудолюбивыми, мужественными строителями коммунизма».

В фильме «Сюжеты. Саратов (1930-1938)» авторы используют метод контрастов: в первой части фильма зрители видят следующие кадры: общий вид части Саратова в 1910-х годах; деревянные дома на окраине города; играющий на площади шарманщик, выступление бродячих артистов с медведем; виды улиц и зданий. Затем на фоне кадра «город вузов Саратов» мы видим строящиеся корпуса зданий институтов; вид части улицы Саратова в 1930-е годы, по улице проезжает трамвай, видны корпуса новых зданий студенческих общежитий и институтов; студенты одного из высших учебных заведений выходят на улицу после занятий; виды здания Саратовского института экспериментальной медицины; студенты идут на занятия и т.д. Такая форма медиатекста позволяла зрителям увидеть и оценить те положительные изменения, которые произошли в стране после 1917-го года. Другие документальные фильмы на студенческую тему предлагали

рассматривать их содержание с учетом заложенных контекстов современных (на период создания медиатекста) событий: «И не прервется связь времен» (1972), «Сюжеты. Студенты 1945…», «Третий трудовой» (1978), «Студенческие строительные» (1973) и пр.

Социокультурный, идеологический, мировоззренческий контекст

В советских документальных фильмах на школьную и студенческую тему четко прослеживается идеологическая установка, направленная на то, чтобы ознакомить зрителей с:

- системой школьного обучения в СССР, которая характеризовалась как передовая. Ее методы и формы реализации отвечали основным целям не только образования, но и воспитания личности коллективиста в соответствии с коммунистическими ценностями и идеалами;

- заботой Советского правительства о подрастающем поколении (строительство новых школ, спортивных объектов; создание разнообразных по формам образовательных учреждений: школ-интернатов, специализированных школ и пр.);

- инновационными процессами в школе (демонстрация опыта педагогов-новаторов и пр.);

- единством обучения и трудового воспитания (студенты вузов получают качественное образование в СССР, при этом помогая Родине на полях целины, стройках и пр.).

Советские документальные фильмы на школьную и студенческую темы с 1919 по 1991 годы внушали зрителям оптимизм, веру в успех, верность выбранной стратегии образования в стране. Даже в фильмах перестроечного периода, в которых рассказывается об имеющихся в системе образования проблемах, авторами демонстрируются шаги по их преодолению («Дважды два», 1987; «Школа. Взгляд с надеждой», 1989); «Дорога, которую выбирает МАДИ», 1990 и др.).

Эти медиатексты отражали и укрепляли веру в то, что вектор общей концепции образования в СССР верный и эффективный, а ценности советских людей едины.

Изображение в советских документальных фильмах 1919–1991 годов школьного/студенческого мира:

- оптимистическое *мировоззрение*, опирающееся на коммунистические идеалы, достигнутые успехи (борьба с неграмотностью, создание советской системы образования, достижения в различных отраслях науки);

- *иерархия ценностей*: коллективизм, преданность Родине, патриотизм, связка «октябренок-пионер-комсомолец-коммунист», профессионализм, любовь в Родине;

- *основной стереотип успеха в этом мире*: быть октябренком, пионером, комсомольцем, коммунистом, коллективистом, патриотом, обладать трудовыми навыками, демонстрировать готовность к борьбе за идеалы коммунистической партии, хорошим специалистом.

Структура и приемы повествования

Условно структуру, фабулу, репрезентативность, этику, жанровые особенности, характеры героев советских документальных фильмов о школе и вузе в СССР можно представить следующими характеристиками:

Место и время действия медиатекстов определены особенностями документальных фильмов: основные события разворачиваются в школе или вузе, могут быть дополнены (в соответствии с замыслом автора) кадрами, снятыми на занятиях спортивных секций, в учреждениях дополнительного образования (кружки, клубы и пр.). Время действия, преимущественно, ограничено рамками учебного процесса. В некоторых документальных фильмах действие разворачивается вне школы или вуза, но при этом подчеркивается, что герои – пионеры или комсомольцы. Примером могут служить фильмы «Свет памяти нашей» (1986) о поисковом отряде, где пионеры ищут могилы погибших в Великой отечественной войне; «И не прервется связь времен» (1972), где рассказывается о студентах, занимающихся реставрацией памятников старины и пр.

Герменевтический анализ советских документальных фильмов о школе и вузе показал, что обстановка, предметы быта на экране были *стереотипны.* Это должно было создать положительную установку на восприятие у зрителей, помочь им идентифицировать свой собственный опыт с демонстрируемыми на экране образами. Основные события разворачивались в образовательных учреждениях, классах, аудиториях. Также авторами использовалась сопутствующая стереотипная обстановка, например, спортивные залы, библиотека и пр. Это

позволяло аудитории полнее представить круг увлечений школьника/студента, его разнонаправленную (но при этом созидательную!) деятельность и т.д.

Жанровые модификации: кинохроника, киножурналы, очерки, сборники сюжетов (собранные по временному или смысловому признаку), портреты, репортажи, интервью и др.

Стереотипные приемы изображения действительности в документальных фильмах на школьную и студенческую темы находят выражение в следующем:

- положительный посыл медиаагентства к системе образования, стремление с помощью медиатекста продемонстрировать ее достижения, указать на актуальные направления, в рамках которые оно развивается на современном (для авторов) этапе;

- положительный образ изображаемых в медиатексте образовательных учреждений, который актуален даже для сюжетов, поднимающих проблемы школы или вуза. Например, в документальном фильме «Самые младшие школьники» завязка конфликта «задается» с помощью «Песенки первоклассника» («*Нагружать всё больше нас стали почему-то…*»);

- позитивное отношение к героям документальных фильмов, стремление понять их точку зрения, позицию. Это передавалось на экране через музыкальное оформление (бравурная музыка), кадры со счастливыми лицами детей, одухотворенными лицами педагогов, со строящимся селом/городом и пр.

Типология персонажей:

- *главные персонажи* – дети школьного возраста и студенческая молодежь. Наравне с этими героями медиатекстов выступают и их педагоги, преподаватели вузов, что создает в восприятии зрителя четкую и неразрывную «связку» между учениками и учителями. Было важно, чтобы педагогический состав школ и вузов воспринимался обучаемыми (и общественностью!) как «старший друг». Учитель с большой буквы, который стремится передать школьникам и студентам не только знания, но и быть примером в труде, в отношении к жизни, товарищам, делу. Девизом для учителей, их отношению к своей профессии можно считать известную цитату, которая звучит в документальном фильме «Активизация обучения (из опыта работы школ Татарии)»: «Ученик – это не сосуд, который надо наполнить, а факел, который надо зажечь»;

- *уровень образования:* в соответствии с сюжетом документального фильма – для школьников неоконченное среднее; для студентов – неоконченное высшее; для педагогического состава – среднее профессиональное (педагогическое училище) или высшее образование, ученые со степенью (кандидатской или докторской);

- *социальное положение:* обучающиеся в школах и вузах; учителя, директора школ, руководители системой образования в городах, районах; преподаватели и профессора, ректоры вузов. Профессии, встречающиеся в документальных фильмах о школе и вузе: прежде всего, учителя. Если говорить о медиатекстах профориентационной направленности, то в них раскрываются специализации профессий, получаемых в вузах;

- *семейное положение персонажа* различно в зависимости от идеи документального фильма на школьную и студенческую тему. Обобщая фабулы анализируемых медиатекстов, можно говорить, что если герой – школьник, то его окружает дружная семья с обоими родителями (здесь же наблюдается пропаганда крепких семейных отношений, что характерно еще с конца 1920-х годов, например, в документальном фильме «Советская семья и школа (1927 - 1928)»); если герой – студент, то семью во многом заменяет коллектив, в рамках которого живет, учится, проходит производственную практику, осуществляет помощь стране на полях и стройках.

- *внешний вид, одежда, телосложение персонажа, черты его характера, лексика.*

Персонажи одеты в школьную форму (для учеников), свободную одежду современных (для времени съемок документального фильма) фасонов, но без вычурности. Учителя и профессура соблюдают дресс-код, их одежда сообразна профессии, часто на экране появляются педагоги с медалями на одежде (преимущественно, в документальных фильмах послевоенного периода). Черты характера героев: беззаветная вера в свою страну, смелость, целеустремленность, развитое чувства коллективизма, эмоциональность, активность, уверенность, оптимизм и пр. Как мы уже отмечали, в документальных фильмах на школьную и студенческую темы нет отрицательных персонажей. Мы считаем, что это было связано с положением, согласно которому образовательная

система демонстрировалась как передовая.

Существенное изменение в жизни персонажей медиатекстов связано с сюжетом и идеей авторов. Обобщив, можно выявить несколько сюжетных вариантов:

- поступление ученика в школу;
- поступление абитуриента в вуз: а) абитуриент из Советского Союза; б) абитуриент из зарубежья (Ливия, Нигерия, Танзания, стран соцлагеря и т.д.);
- внедрение инновационных методов обучения в образовательную систему, демонстрация позитивных изменений в обучении и воспитании;
- занятия физической культурой и спортом, их влияние на становление личности, развитие волевых и силовых качеств;
- прикладное применение полученных в вузе и школе знаний и умений (реставрация памятников старины, поисковые отряды и пр.).

Возникшие у персонажей проблемы в анализируемых документальных фильмах на школьную и студенческую темы могли носить следующий характер: трудности адаптации учащихся/студентов к учебному режиму или требованиям, предъявляемым в школе/вузе; особенности адаптации учителей, руководства системы среднего образования к требованиям и стандартам, выдвигаемым правительством СССР; особенности адаптации учащихся к трудовому воспитанию и т.п.

Поиски персонажами решения проблемы:

- выявленные и научно обоснованные условия адаптации учащихся/студентов к учебному режиму или требованиям, предъявляемым в школе/вузе;
- формирование/развитие чувств и качеств личности, присущих советскому пионеру или комсомольцу;
- нахождение путей и форм использования полученных в школе и вузе умений и навыков в советском обществе и собственной жизни и пр.;
- рекомендации (на основе передового педагогического опыта) учителям, руководству системы среднего образования, направленные на выполнение требований и стандартов, выдвигаемым правительством СССР.

Итак, можно выделись общие цели отечественных документальных фильмов на школьную и студенческую темы: развитие личности на основе нравственных, моральных принципов коммунизма; приобщение зрителей к жизни в советской стране, к созидательному труду на благо Родины; воспитание патриотизма; через трансляцию положительного опыта стимулирование целевой аудитории к позитивным изменениям в себе, школьной или вузовской системе образования. Документальные фильмы на школьную и студенческую темы с 1919 по 1991 годы внушали зрителям оптимизм, успешность, верность выбранной стратегии образования в стране. Даже в фильмах перестроечного периода, где рассказывалось об имеющихся в системе образования проблемах, авторами были показаны меры и по их преодолению. Стереотипные приемы изображения действительности в документальных фильмах на школьную и студенческую темы: положительный посыл медиаагентства к системе образования, стремление продемонстрировать ее достижения; положительный образ изображаемых в медиатексте образовательных учреждений; позитивное отношение к героям документальных фильмов, стремление понять их точку зрения, позицию.

Герменевтический анализ советских телепередач на школьную и студенческую тему

Среди медиа в нашей стране до сих пор лидирует (хотя и за счет взрослой аудитории) телевидение. Ни кинематограф, ни даже интернет не могут пока похвастаться таким охватом, телевидение и сегодня – самый массовый и мощный инструмент распространения информации. Р.А. Борецкий и А.Я. Юровский, обосновывая его популярность, указывали, что «телевидение свободно приходит в каждый дом, человек может приобщиться к транслируемому действию, не покидая домашнего очага. Это позволяет телевидению выполнять функции, общие для всей журналистики. Но в экранном воплощении традиционные журналистские жанры обладают важной

особенностью: их содержание, тема и идея выражаются непосредственно авторами и героями событий, живыми людьми со всей совокупностью их личностных характеристик» [Юровский…, 1966, с. 37].

Х.Г. Гадамер, рассматривая направления развития философской науки, особую актуальность отводил семантике и герменевтике: «Исходный пункт и той и другой – языковая форма выражения нашего мышления. И семантика, и герменевтика оставили попытки выйти за пределы языка как первейшей формы данности всякого духовного опыта. В той мере, в какой обе они имеют дело с языковым феноменом, предлагаемая ими перспектива видения поистине универсальна. Семантика описывает данную нам языковую действительность, как бы наблюдая ее извне, благодаря чему стала возможной даже классификация форм использования знаков. Герменевтика же сосредоточивается на внутренней стороне обращения с этим миром знаков или, лучше сказать, на таком глубоко внутреннем процессе, как речь, которая извне предстает, как освоение мира знаков» [Гадамер, 1991, с. 60]. Герменевтический анализ особенно важен в понимании смысловой нагрузки аудиовизуальных произведений, поскольку он позволяет выйти за пределы только языка медиатекста. Как отмечал Х.Г. Гадамер, «язык не тождествен тому, что на нем сказано, не совпадает с тем, что обрело в нем слово. Раскрывающийся здесь герменевтический горизонт языка делает явными границы объективизации мыслимого и сообщаемого. Языковая форма выражения не просто неточна и не просто нуждается в улучшении – она, как бы удачна ни была, никогда не поспевает за тем, что пробуждается ею к жизни. Ибо глубоко внутри речи присутствует скрытый смысл, могущий проявиться лишь как глубинная основа смысла и тут же ускользающий, как только ему придается какая-нибудь форма выраженности» [Гадамер, 1991, с. 65].

Безусловно, герменевтический анализ не исключает погрешностей во время интерпретации текста. К опасностям герменевтической интерпретации В.У. Бабушкин относит:

- не выявленную меру относительности смысла и критические разборы, которые могут усложняться наложением одних интерпретаций на другие в анализируемом тексте, «необходимо теоретически определить меру субъективности при восприятии смысла художественных явлений» [Бабушкин, 1985, с. 176];

- акцентуализацию герменевтического анализа на художественно-смысловых аспектах произведения, в ущерб его оценке, то есть «герменевтика не всегда учитывает аксиологию в постижении художественных феноменов. Аксиология – общая теория ценностей – дает критерии художественности произведения» [Бабушкин, 1985, с. 176];

- герменевтика в первую очередь отдает предпочтение выявлению «социальных феноменов, прибегая, прежде всего к языку» [Бабушкин, 1985, с. 177].

Анализ научной литературы показал интерес многих ученых к теме изучения советских телевизионных передач, реже встречаются исследования, затрагивающие телевизионные передачи на школьную и студенческую тему. При этом большинство трудов включают в себя освещение исторического, хронологического контента в развитии тематики школы и вуза на советском телевидении. Они зачастую опираются на монографию В.В. Егорова «Телевидение: Страницы истории», где сказано, что «первой учебной передачей на советском телеэкране считается лекционный курс «Автомобиль» студии «Техфильм», который выходил в эфир еженедельно в январе-мае 1955 года. В тот период в Москве на ЦТ существовала постоянная рубрика «В помощь школе», в Ленинграде – «Телевизионный лекторий для старшеклассников». В этих передачах читались лекции по ряду дисциплин, имевшие определенный успех у школьников, что заставило руководство страны озаботиться вопросом организации систематического учебного телевещания для школ, вузов. В результате в марте 1965 года на Центральном телевидении был открыт специализированный канал, названный третьей (учебной) программой. Однако эта программа никогда не была общесоюзной» [Егоров, 2004, с. 26].

Создавались учебные передачи, выступающие наглядным материалом для школьников, при изучении той или иной дисциплины, и если утренний блок третьей программы был адресован школам, то «дневные факультативные передачи выходили за рамки учебника и адресовались не только детям, но и взрослым. Предпочтение отдавалось темам, которые имели принципиально

важное значение для изучаемого предмета, и могли быть раскрыты доходчиво и наглядно. Прежде всего, это недоступный в обычной школьной лаборатории эксперимент, показ тех или иных процессов в динамике, видеозаписи уникальных явлений природы и т.п. Телевизионные уроки облекались в форму не только лекции или беседы, но и инсценировки, очерка, экскурсии, репортажа. Независимо от формы изложения материала авторы всегда помнили о специфике своей аудитории и стремились увлечь воображение зрителя поисками ученых, романтикой творческого развития человеческой мысли. Для того чтобы стимулировать самостоятельное мышление учащихся, иногда в конце передачи давались контрольные вопросы и задания» [Егоров, 2004, с. 27].

Для школьников, стремящихся поступить в вузы, телевизионная редакция совместно с МИФИ организовала лекции по математике. Как отмечает В.В. Егоров, «на их долю выпал неожиданный успех. Юные телезрители с азартом решали задачки, другие «домашние задания», которые давали с экрана профессора. Лекции – а их было около 60 – записывались на черно-белую кинопленку; в кадре – доска с мелом и одинокий профессор, читающий лекцию будущим абитуриентам. Писем от школьников было так много, что в МИФИ для анализа домашних заданий стали привлекать студентов-старшекурсников, а по итогам такой переписки институт отбирал себе будущих студентов» [Егоров, 2004, с. 29]. Таким образом, на советском телевидении были определены цели, задачи, направления телепередач на школьную и студенческую тему, которые реализовывались несколько десятков лет. По мнению А. Ожерельевой, период 1970-х – начала 1980-х «считается периодом наибольшего подъема, расцвета детского телевещания, когда с экранов провозглашались вечные ценности в игровой форме. Формула этого телевидения звучала так: обучая, развлекай!» [Ожерельева, 2009].

Исторический контекст

Для удобства мы хотим дать краткую характеристику некоторых советских телепередач на школьную и студенческую тему в таблице 7.

Таблица 7. Советские телевизионные передачи на школьную и студенческую тему

Название телепередачи	*Год выхода*	*Общая характеристика*	*Целевая аудитория*
АБВГДейка	1975	В форме игры учительница и клоуны обучали детей алфавиту и правописанию, правилам поведения в школе.	Дошкольники и ученики начальной школы
До шестнадцати и старше	1983	В передаче затрагивались проблемы, волнующие молодежную аудиторию. Подготовкой программы стали заниматься новые, молодые ведущие, большинство из которых были студентами или недавними выпускниками журфака МГУ.	Подростки, студенты, молодежь
12 этаж	1985	Ведущий вместе с подростками-участниками обсуждали различные темы, в том числе, школьного характера и т.д.	Школьники-подростки, студенты, молодежь
Ералаш	1974	Детский юмористический киножурнал с сюжетами о детской, школьной жизни.	Школьники, массовая аудитория
В помощь школе. Телевизионный лекторий для старшеклассников	1955	Телелекции по высшей математике и ряду других теоретических дисциплин. Рубрики имели определенный успех у школьников, что заставило руководство страны озаботиться вопросом организации систематического учебного телевещания для школ, вузов.	Школьники
Отзовитесь, горнисты!	1975	Телесюжеты о школе, интересных делах пионеров, помощь школьникам научиться самостоятельно ориентироваться в потоке научной и политической информации, показ работы школьных кружков и лабораторий, творческих дел и пр.	Школьники

На советском телевидении выпускались передачи, для детей разного возраста:

«АБВГДейка», «Отзовитесь, горнисты!» и др. Существовала телепередача «Лица друзей», которая в своей подготовке опиралась на письма зрителей. В ней рассказывалось об опыте работы в детских коллективах, о лучших учителях и др. На советском телевидении были разработаны проекты образовательного и профориентационного характера, подготовленные совместно с АПН, АН СССР, ведущими вузами страны. Систематически велись телепередачи для школьников, планирующих поступать в институты, студентов.

Ориентация руководства СССР на обучение детей, стремление воспитать высококвалифицированные кадры создали благоприятные условия, которые способствовали созданию уникальных телепроектов. Например, с 1955 года на ЦТ появляются учебные телепрограммы: в Москве – «В помощь школе»; в Ленинграде – «Телевизионный лекторий для старшеклассников», где «читались лекции по высшей математике и ряду других теоретических дисциплин [Егоров, 2004]. Такого рода учебные телепрограммы выполняли во многом роль наглядного пособия для школьников, в рамках изучения той или иной дисциплины. Причем, существовала четкая адресность информации: утренний блок «посвящался» школам; дневные факультативные передачи не были ограничены рамками учебников, их целевая аудитория включала не только учеников, но и взрослых.

Важным условием создания данных циклов телепрограмм было совместное утверждение плана вещания на предстоящий учебный год коллегией Гостелерадио СССР совместно с коллегией Министерства просвещения СССР [Егоров, 2004, с. 47]. Историками (В.В. Егоровым, А.Ю. Юровским) телевидения отмечается, что за двадцать с небольшим лет существования учебной программы по ней прошли передачи почти по всем дисциплинам программы средней школы.

Можно с уверенностью утверждать, что все советские телепередачи на школьную и студенческую тему опирались:

- на психологические особенности возраста ребенка (определенного медиаагентством в качестве целевого зрителя). Например, при разработке концепции, содержания материалов и их подачи для подростковой аудитории телевизионщики учитывали, что в этом возрасте «ребенок начинает трансформировать в своем сознании опыт общения с конкретными объектами, в период с 12 лет начинается стадия формальных операций, когда формируются способности к абстрактному, логическому мышлению. Начиная с этого возраста, дети уже могут воспринимать телевизионный контент с вполне зрелой, в когнитивном смысле, точки зрения, свойственной взрослым людям, хотя, конечно же, их жизненный опыт, интересы и эмоциональное восприятие еще очень далеки от взрослых аналогов» [Лемиш, 2007, с. 177]. Отражение данного утверждения мы можем встретить в таких телепередачах как «До 16 и старше», «12 этаж» и пр.);

- единство компонентов системы образования в СССР, включавшей воспитание и обучение как неделимые ее элементы. Они также неразрывно были «завязаны» и в игровых телепередачах *(«АБВГДейка» и др.).*

Социокультурный, идеологический, мировоззренческий контекст

Идеология, мировоззрение авторов данных медиатекстов в социокультурном контексте; идеология, культура мира, изображенного в медиатекстах.

Детство и юность в СССР позиционировались официальной идеологией как счастливая пора, и это утверждение выступало лейтмотивом в телевизионных медиатекстах на школьную и студенческую тему. Многие из этих передач были концептуально привязаны к идеологии коммунистической партии, отвечали тому вектору развития общества, который определялся Правительством СССР. Авторы этих передач стремились совместить информационную, познавательную, занимательную, образовательную функции. Сам сюжет, поступки героев учили целевую аудиторию быть честными, трудолюбивыми, смелыми.

Мировоззрение людей мира, изображенного в медиатекстах

Персонажи советских телепередач на школьную и студенческую тему делились на две группы: дети/молодежь и взрослые. Школьники и студенты (ведущие, участники передач и пр.) выглядели счастливыми, веселыми, жизнерадостными, уверенными в том, что они хозяева своей жизни, будущее страны. Взрослые, в первую очередь, позиционировались в телепередачах на школьно-студенческую тему как друзья детей и молодежи, которые помогают им познавать этот

мир. У них также было ярко выражено оптимистическое мировоззрение, они своим образом, поведением демонстрировали зрителям веру в возможность быть счастливым, способность управлять своей судьбой в СССР.

Иерархия ценностей в советских телепередачах школьной и студенческой темы опиралась на честность, доброту, отзывчивость, любовь к своей Родине, патриотизм, атеизм. В предлагаемых в передачах сюжетах у зрителей формировалась модель поведения, в которой обозначались: помощь товарищам, стремление к коллективной деятельности в учебе, в общественно-полезном труде и пр.

В телепередачах «До шестнадцати и старше», «12 этаж» и др. была четкая установка на преодоление трудностей, психологическая позиция ориентации на успех, на оптимистичную перспективу жизни в СССР. Школьные и студенческие проблемы, недостатки (лень, плохая успеваемость и пр.) юмористически высмеивались в таких передачах как «Ералаш», «АБВГДейка».

Советские телепередачи отражали позицию, согласно которой, основной стереотип успеха в полной мере соотносился с официальными ценностями СССР. Для достижения успеха важно быть дисциплинированным, прилежным в учебе, уметь быть полезным стране (сбор металлолома, макулатуры, помощь одиноким – для школьников; участие в сборе урожая, стройках и пр. – для студентов).

Структура и приемы повествования в советских телепередачах 1951-1991 годов на школьную и студенческую тему

Время действия во всех анализируемых советских телепередачах о школе и вузе – настоящее. Место действия медиатекстов определялось концепцией телепередачи, возрастом аудитории. Например, существовали телепередачи, в которых местом действия выступал: реальный мир (*«До шестнадцати и старше», «Телевизионный лекторий для старшеклассников»* и пр.); совмещение реального и сказочного/фантастического миров – *«АБВГДейка»* и др.

Обстановка и предметы быта в телепередачах обусловлены концепцией, жанровой стилистикой, возрастными особенностями. Например, в учебных телепередачах «В помощь школе», «Телевизионный лекторий для старшеклассников», «Детский час» обстановка действия совпадала с аудиторной или классной. Это позволяло зрителю настроится на восприятие материала, создать учебную ситуацию. Обстановка телепередач для дошкольников или младших школьников включала игровые элементы, например, кубики в «АБВГДейке»; сказочные предметы быта и пр. Таким образом, обстановка и предметы быта в советских телепередачах способствовала созданию определенной (образовательной, информативной, познавательной и пр.) установки на восприятие медиатекста, а это позволяло усилить эффект, к которому стремились авторы.

Жанровые модификации советских телепередач годов включали в себя следующие виды медиатекстов: детский юмористический журнал («Ералаш»), тележурнал («Отзовитесь, горнисты!»), познавательная игровая передача («АБВГДейка»), ток-шоу («12 этаж»), тематические уроки («Телевизионный лекторий для старшеклассников») и пр.

Стереотипные приемы изображения действительности в советских телепередачах на школьную и студенческую тему: реклама возможностей бесплатного образования, качественного отдыха, творческой деятельности и т.д. Для поддержки позитивного посыла использовалось мажорное музыкальное сопровождение, крупные планы счастливых лиц детей и молодежи, одухотворенных лиц педагогов/ведущих.

Типология персонажей.

Возраст персонажей определялся концепцией каждой конкретной телепередачи. Чаще всего, это дети-школьники и студенты, а также взрослые. Взрослые, при этом, не противопоставлялись детскому миру, а выступали как его неотъемлемая часть, демонстрируя знания, оказывая помощь и поддержку в получении знаний, нравственных и моральных основ советского общества. Ведущие вызывали доверие, эмоционально были близки зрителям.

Уровень образования: незаконченное среднее (у школьников) и незаконченное высшее (у студентов) образование; высшее образование (ведущие, взрослые персонажи).

Семейное положение персонажа не имело принципиального значения. Смысловая нагрузка советских телепередач заключалась в том, что государство берет на себя ответственность за воспитание и образование подрастающего поколения;

Внешний вид, одежда, телосложение персонажа, черты его характера, лексика. Черты характера героев: целеустремленность, вера в будущее, в свою Родину, чувство юмора, честность, эмоциональность, активность, оптимизм и т.д. Внешний вид, одежда соответствует концепции телепрограммы – костюмы клоунов в «АБВГДейке»; форма в передачах «Отзовитесь, горнисты!»; свободная форма одежды в телепередаче «До шестнадцати и старше», «12 этаж» и пр.

Существенное изменение в жизни персонажей медиатекстов напрямую зависело от фабулы и замысла авторов.

Обобщение позволяет нам сформулировать несколько сюжетных вариантов:

- подготовка детей к школе «АБВГДейка». Сказочные герои готовятся к поступлению в школу, учатся основам счета, письма, правилам поведения в школе. В начале сюжета Клепа ленится, старается схитрить при выполнении заданий, но на примере своих товарищей, объяснений педагога Татьяны Кирилловны осваивает уроки, в том числе, и нравственные;
- подготовка учеников к поступлению в вузы («В помощь школе», «Телевизионный лекторий для старшеклассников»);
- приобщение к жизни СССР через пионерскую работу – помощь ветеранам и пожилым людям, сбор металлолома и макулатуры, коллективные походы («Отзовитесь, горнисты!» и пр.).

Возникшие у персонажей проблемы: сложности в подготовке в школе; пониманию материала по какому-либо предмету; дополнительные знания по дисциплине как входящей в учебную программу школ, так и нет (уроки испанского, немецкого и пр.); согласование требований вуза, в который хочет поступить персонаж, с его знаниями; получение возможности восполнить или углубить их; соотнесение своих личных интересов и потребностей с жизнью коллектива (класса, студенческой группы, пионерской, комсомольской организаций) и пр.

Поиски персонажами решения проблемы: наглядная демонстрация сомнений, размышлений, поведения, которые должны помочь герою преодолеть проблему, проявив, при этом, нравственную зрелость (в соответствии с возрастом), устойчивость основных моральных принципов, этических качеств, принятых в советском обществе.

Итак, герменевтический анализ советских телевизионных передач на школьную и студенческую тему опирался на следующие медиатексты: «АБВГДейка», «До шестнадцати и старше», «12 этаж», «Ералаш», «В помощь школе», «Телевизионный лекторий для старшеклассников», «Отзовитесь, горнисты!», «В добрый путь» и др.

Можно с уверенностью утверждать, что все советские телепередачи 1951–1991 годов на школьную и студенческую тему основывались на учете психологических особенностей возраста школьника (определенного медиаагентством в качестве целевого зрителя); единстве компонентов системы образования в СССР, включавшей воспитание и обучение как неделимые ее элементы.

Детство и юность в СССР позиционировались официальной идеологией как счастливая пора, и это утверждение выступало лейтмотивом в телевизионных медиатекстах на школьную и студенческую тему. Школьники и студенты (ведущие, участники передач и пр.) выглядели счастливыми, веселыми, жизнерадостными, уверенными в том, что они хозяева своей жизни, будущее страны. Взрослые, в первую очередь, позиционировались в телепередачах на школьно-студенческую тему как друзья детей и молодежи, которые помогают им познавать этот мир. У них также было ярко выражено оптимистическое мировоззрение, они своим образом, поведением демонстрировали зрителям веру в возможность быть счастливым, способность управлять своей судьбой в СССР.

В телепередачах «До шестнадцати и старше», «12 этаж» и др. есть четкая установка на преодоление трудностей, просматривается психологическая позиция «ориентация на успех». Школьные и студенческие проблемы, недостатки (лень, плохая успеваемость и пр.) юмористически высмеивались в таких передачах как «Ералаш».

Советские телепередачи отражали позицию, согласно которой основной стереотип успеха в полной мере соотносился со страной, в которой жили школьники и молодежь. Для достижения успеха важно быть дисциплинированным, прилежным в учебе, обладать морально-волевыми качествами, помогать своей стране. В итоге, создатели медиатекстов пытались формировать у аудитории ценности, соотнесенные с коммунистической идеологией.

5. Школа и вуз в российских фильмах на современном этапе

Российские фильмы (1992-2018) на тему школы и вуза

Мы согласны с тем, что «только самый недалекий, нелюбопытный и консервативный российский зритель может сегодня утверждать, что в нашей стране нет детского и подросткового кино. На этом фронте давно произошла революция, здесь работают и смелые дебютанты, и маститые профи, на это целенаправленно выделяются крупные бюджеты, да и популярность, какую-никакую готовая продукция среди своей аудитории обретает» [Ухов, 2017]. Другое дело, какого качества эта кино/телепродукция на школьно-вузовскую тему, и какие тенденции в ней прослеживаются.

Распад СССР (1991) в целом оказал негативное влияние на развитие кинопроцесса в 1990-е годы. Именно в это время российские экраны захлестнул поток западного кино. Однако, на наш взгляд, главная проблема заключалась в том, что в 1990-е годах произошло резкое сокращение аудитории кинотеатров, переключившейся на ТВ, видео и интернет. В этой связи М. Жабский пишет, что «социальные функции национального кино в значительной степени перехвачены зарубежным кинематографом и трансформированы им на свой лад. Отечественному кино грозит участь оказаться социальным институтом без сколь-нибудь значимой социальной функции. Развившийся функциональный кризис российского кинематографа – это уже свидетельство того, что под угрозой находится само его существование как феномена национальной культуры» [Жабский, 2012, с. 507].

Отечественное кино в 1990-х оказалось не способным увлечь массы, уступив поля влияния американским фильмам развлекательного характера: «волна вестернизации, а по сути американизации в 90-е годы разрушила существовавшие … нравственные нормы. Это стало основой прихода в кинотеатры в 2000-е годы принципиально новой публики. Она была новой и в социальном, и в коммуникативном, и в нравственном плане. Это, прежде всего представители того, что на Западе всегда называли «средним классом», а в России разночинцами... Образы американского кино сформировали в психологии новой публики особые стереотипы» [Жабский, 2012, с. 507].

Как и любое искусство, кино способно оказывать психологическое воздействие на зрителя. После просмотра фильма зрители могут в чем-либо подражать героям, изменяя свое поведение и привычки. По мнению О.А. Григорьевой, кино «играет важную роль в конструировании и поддержании социальных мифов и социально одобряемых стратегий поведения. На основе заимствованных моделей поведения, предлагаемых образцов формируется концептуальная модель реальности, которая обосновывается в соответствии с существующей структурой ценностей, коллективных представлений, отвечающих за социальную ориентацию. … Кино – это педагогическое пособие для масс» [Григорьева, 2007, с. 223-224]. Несомненно, кинематограф (потребляемый теперь больше через такие каналы как телевидение, видео и интернет) очень популярен среди российских школьников и взрослого населения: «95% аудиовизуальной, воспитательно-нравственной ассоциативной и правило-поведенческой базы школьник потребляет именно из кино» [Маченин, 2016, с. 32].

В подавляющем большинстве современных исследований подчеркивается, что игровой кинематограф оказывает существенное влияние на подрастающее поколение: формирует вкусы, эстетические предпочтения, нравственные идеалы и т.п. Так, например С.В. Чернобровкиной на основании проведенных в 2013 году исследований среди современных учащихся подросткового возраста, было выявлено, что «образ героя современных подростков формируется исключительно в экранной плоскости. Для девочек это персонажи телесериалов с мистическим сюжетом, для мальчиков – персонажи боевиков, детективов. При этом девочки 13-15 лет указывают на значимость для себя, в том числе реальных лиц – известных актеров, шоуменов (героев-кумиров). Мальчики 13-15 лет выделяют в качестве своих героев телевизионных персонажей с асоциальными или противоречивыми характеристиками. Связано это, с одной стороны, с несформированностью представления о герое, а с другой стороны, с желанием противопоставить себя, свои ценности

нормативным общественным ценностям» [Чернобровкина, 2013].

Ни для кого не секрет, что многие юные зрители отдают предпочтение зарубежным кинопроизведениям, а среди любимых киногероев называют персонажей известных блокбастеров. Так, в одном из исследований были представлены результаты опроса, проведенного в 2017 году среди российских школьников 5-6 классов. Были получены следующие данные: «самыми популярными персонажами у школьников оказались: Человек-Паук (41 чел.), Гарри Поттер (28 чел.) и Фродо Бэггинс (17 чел.), тогда как Тимура назвали всего лишь 14 школьников» [Дзюба, 2017]. Как нам представляется, такие результаты вполне ожидаемы, так как развитие западной киноиндустрии последние годы представило зрительской аудитории огромное количество популярных кинопроизведений, многие из которых буквально заполонили киноэкраны, стали логотипами торговых марок для детской и подростковой аудитории.

Далеко не всегда образы, с которыми школьники знакомятся на экране, играют положительную роль в воспитании и развитии личности. В связи с этим трудно не согласиться с мнением И.А. Зайцевой о том, что нередко «современный кинематограф продуцирует детские фильмы и сериалы, в которых ребенку трудно найти достойные примеры для подражания. В результате борьбы за телевизионные рейтинги в обществе разжигается конфликт поколений, возникает негативный образ современной молодежи, подрывается авторитет взрослых» [Зайцева, 2016].

Изменился и сам юный кинозритель. Развитие интернет-технологий, изменение мировоззренческих ориентиров в обществе способствовало коренной перестройке представления о материальном успехе у современного молодого поколения. Теперь это вовсе не поездка на комсомольскую стройку, как это было в советские годы, и даже не малиновый пиджак, как было в 1990-е. У подрастающего поколения «фильмы «Бригада», «Жмурки», «Банды» перестали быть руководством к действию. Новые российские патриоты с хорошим образованием желают работать в «Газпроме», «ЛУКОЙЛе», Счётной палате и судейском сообществе, приобщаться к партийным фондам. Некоторым молодым людям нравится там, где можно «пилить» бюджеты и черпать из коррупционных ручьёв, делать карьеру депутата или биржевого спекулянта» [Кошкин, Мельков, 2010].

За последние годы поменялся и характер медиавосприятия подрастающего поколения. Школьники по-другому воспринимают экранную информацию, чему посодействовал переход от приоритетной еще сравнительно недавно печатной и телевизионной информации к интернет-ресурсам, «скорость художественной рецепции существенно увеличилась: молодой зритель уже физически не настроен и не способен на длительный процесс эстетического восприятия, связанный с логическим выстраиванием семантических связей внутри сложного кинематографического диегезиса, с соотнесением авторского слова, слышимого им с экрана, со своим культурным опытом» [Михеева, 2017]. В самом деле, аудиовизуальная информация, которую предпочитают юные зрители, представляют собой небольшие видеоролики, популярность которых обусловлена мгновенной передачей по интернет-сети огромному количеству пользователей.

Вопрос культурной и этической неграмотности современных школьников и педагогов был затронут на Госсовете правительства РФ, состоявшегося 23 декабря 2015 года, на котором говорилось об актуализации кино/медиаобразования, в контексте разворачивающихся опасных тенденций информационной неграмотности среди современных школьников и педагогов. Тогдашний министр образования и науки РФ Д.В. Ливанов подчеркнул, что «реальное улучшение социального самочувствия учительства требует и моральной поддержки. Особенно важно, чтобы образ педагога позитивно воспринимался в обществе: необходимы хорошие фильмы об учителях, публикации в средствах массовой информации о лучших представителях учительской профессии, чтобы она и дальше привлекала успешных молодых людей. Мы ежегодно издаем лучшие советские фильмы об учителях, распространяем их по школам, но очень важно, чтобы появлялись и новые фильмы. Здесь необходима популяризация в средствах массовой информации успешных школьных практик». Следовательно, можно констатировать, что проблема формирования положительного образа педагогов и престижа педагогической профессии – как в реальной жизни, так и в медиа – осознается на государственном уровне.

В постсоветские годы исследователи обращали значительно меньше внимания на анализ трансформации школьной тематики в кинематографе. Как правило, это был не фундаментальный анализ, а пунктирные подходы к теме [Аркус, 2010; Григорьева, 2007; Жарикова, 2015; Маченин, 2016; Митина, 2015; Райхлина, Юрчик, 2016; Шипулина, 2010 и др.]. В работах Митиной (2015), И.В. Калининой (2014), Г.Е. Пазенковой (2014), Т. Суспицыной (2002) и др. рассматривался образ учителя, преподавателя в контексте визуальной антропологии и гендерных исследований.

Важно отметить, что исследователи А.А. Маченин, Н.Б. Шипулина, Е.Л. Райхлина, Н.Н. Юрчик, на наш взгляд, справедливо отмечают, что, начиная ещё с 1970-х – 1980-х годов, на отечественном экране ощутимо существенное понижение социального и морального статуса учителя. Так, А.А. Маченин резонно полагает, что «существует качественная, моральная и эстетическая разница между кино/телепродукцией СССР и РФ. В советских кино/телесюжетах образ учителя в основном был эталоном доброты, ответственности, профессионализма и самопожертвования ради блага других, не своих, но родных ему детей (школьников)» [Маченин, 2016, с. 39], а сегодня все чаще образ педагога подается российским кинематографом в негативном свете.

Е.Л. Райхлина, Н.Н. Юрчик отмечают, что «в истории кино, начиная с 1950 годов по настоящее время, было показано пять типов учителей: первый – учитель-интеллигент, возвышенный над остальными («Весна на Заречной улице»), второй – педагог-революционер («Первый учитель», «Республика ШКИД»), третий – учитель-человек, способный на усталость от своей профессии («Доживем до понедельника», «Большая перемена», «Ключ без права передач», «Вам и не снилось»), четвертый – педагог, не умеющий вовремя заметить проблемы класса («Чучело», «Дорогая Елена Сергеевна»), пятый – неуспешный и неавторитетный учитель, осознающий свою ненужность («Географ Глобус пропил», «Училка») [Райхлина, Юрчик, 2016]. Таким образом, можно подчеркнуть, что в кино в изображении педагогической профессии наблюдается регресс. Кроме того, исследователи убеждены, что «отношение к учителям в реальной жизни влияет на их изображение в кино и наоборот, это двунаправленный процесс» [Райхлина, Юрчик, 2016].

В постсоветские времена значительно ярче стали наблюдаться прагматичность и ироничное отношение к педагогам со стороны школьников. Данная тенденция хорошо прослеживается в драме «Географ глобус пропил» (2013). Виктор Сергеевич Служкин – классический русский интеллигент-выпивоха, который устраивается на работу в школу учителем географии. В целом в этом фильме представлен образ учителя как человека малообеспеченного и при этом ощущающего острую ненужность своей профессии. Прослеживается здесь и мысль, что знания сегодня никому не нужны, особенно – школьникам.

В 2015 году была снята еще одна лента на школьную тему – «Училка». Ключевая фигура здесь – учитель истории Алла Николаевна, проработавшая в школе сорок лет. У нее измученное лицо, плохое настроение и тоска по тем, прежним ученикам, из которых выросли хорошие люди. На уроке её кое-как слушает лишь несколько учеников. Остальная часть старшеклассников балуется гаджетами, смотрит «Плейбой» и т.п., время от времени конфликтуя друг с другом. Таким образом, «Училка» показывает упадок не только профессии педагога, но и всей системы образования.

Итак, многие из недавних российских кинолент, рассказывающих о жизни современной школы, создают отрицательный образ учителя: педагоги довольно часто предстают жестокими, коррупционными личностями, не отличающимися высоким уровнем интеллекта, да еще и склонными к частому употреблению алкогольных напитков. К сожалению, «учителя нет сегодня в высокохудожественных фильмах, но педагог присутствует на телевизионном экране постоянно: в сводках новостей (в том числе и криминальных), в документальных фильмах, передачах, ток-шоу, сериалах. Искусство всерьёз проигрывает и уступает телевидению, СМИ, рекламе с их большей достоверностью и авторитетностью для массового потребителя их печатного и медиапродукта, с их скоростью и социальной силой воздействия на массовое сознание и поведение, поскольку оно создаёт вымышленные художественные образы, иногда идеализированные и схематичные, в большей или меньшей степени имеющие отношение к реальности, порой сюрреалистические или абстрактные» [Шипулина, 2010].

Правда, в последние годы «в социокультурном отношении архетип учителя в современных медиа неявно возвращает себе положительную семантику, что продиктовано характерной для современного общественного сознания тоской по идеалам, по твердым нравственно-этическим ориентирам, реализация которых сложна без создания конкретных медиафигур, воплощающих эти ориентиры. В этом плане архетипический образ учителя может быть актуализирован медиапространством, зачастую нуждающимся в «идеальных образцах», в продвижении познавательной активности, в пропаганде самообразования и развития творческих начал, противостоящих «обществу потребления» и постулируемой общественной апатии» [Солдаткина, 2016, с. 274].

Российское кино нередко показывает школьников агрессивными, не соблюдающими этические нормы, и правила поведения, занимающимися употреблением наркотиков, алкоголя, склонными к «разгульному» образу жизни, практикующими жестокие расправы над слабыми и т.п. В какой-то степени всё это похоже на подражание западным развлекательным лентам, где школьники часто представлены как стая дикарей, бандитов.

К фильмам с негативной трактовкой образов школьников и учителей можно отнести такие российские ленты как «Все умрут, а я останусь» (2008), «Розыгрыш» (2008), «Юленька» (2009), «Школа» (2010), «Географ Глобус пропил» (2013), «День учителя» (2013), «Выпускной» (2014), «Училка» (2015), «Физрук» (2014-2017) и др.

Значительной популярностью сегодня пользуются телесериалы на темы школьной жизни: «Старшеклассники» (2006-2008), «Ранетки» (2008-2010), «Барвиха» (2009), «Школа» (2010), «Физика или химия» (2011), «Закрытая школа» (2012), «После школы» (2012), «Учителя» (2013), «Физрук» (2014-2017) и др. Именно на примере сериалов отчетливо видно, что здесь поддерживается западная система «школьных кинематографических ценностей», и если «раньше телеканалы, массово демонстрирующие материалы провокационного толка, можно было пересчитать на пальцах одной руки, то сейчас идет их тотальное распространение» [Маченин, 2016, с. 38]. В подтверждении вышесказанному можно привести телесериал «Гадалка», где показывается, как современные школьницы с помощью волосяной куклы и заговора применяют магию «вуду». По сюжету, они наводят порчу на своего классного руководителя с целью сорвать предстоящую школьную контрольную работу.

Лишенные идеологических и нравственных ориентиров социалистической эпохи, российские фильмы на школьно-вузовскую тему, снятые после распада СССР, претерпели ряд количественных и жанровых трансформаций:

- после резкого взлета числа подобных лент во времена перестройки в российской «эпохе малокартинья» 1990-х наступил столь же резкий спад, спровоцированный практически тотальным вытеснением отечественной продукции из кинотеатров западными фильмами и тяжелым экономическим положением в стране, вызвавшим сокращение кинопроизводства в целом;

- в XXI веке вместе с возрождением российского фильмопроизводства произошло своего рода переформатирование лент о школе и вузе из кинематографического в телевизионный показ: современные мультиплексы стали ориентироваться на зрелищные боевики и полнометражные анимационные картины (снятые в основном в 3D), поэтому продюсеры предпочли переключить истории о школьниках, студентах и педагогах на телеаудиторию;

- на смену доминанте драматического жанра, привычного для кинотематики школы и вуза советских времен, в XXI веке пришло царство комедии (в основном это были «долгоиграющие» сериалы).

Произошли и перемены в кастинге лент этой тематики: если в советские времена роли школьников в основном исполняли сами школьники («Добро пожаловать, или Посторонним вход запрещен», «Мимо окон идут поезда», «Звонят, откройте дверь», «Переходной возраст», «Не болит голова у дятла», «Чучело» и др.), то в российских сериалах XXI века практически стало нормой, когда роли школьников играют профессиональные актеры от двадцати до тридцати лет. По-видимому, продюсеры и режиссеры считают, что 1) многомесячные (а многие сериалы снимаются и несколько лет) съемки с жестким изматывающим рабочим графиком непосильны для настоящих школьников; 2) в связи с довольно скользкими сюжетными ситуациям сексуального и лексического

характера, заложенными в сценарии современных фильмов о школе, пытаются подстраховаться, дабы уйти от обвинений в «растлении» несовершеннолетних исполнителей на съемочной площадке.

Комедии

Из семи российских фильмов о школе и вузе, снятых в 1990-х три относились к комедийному жанру. Причем короткометражные ленты С. Багирова «Равноправие» (1993) и «Рыпкина любовь» (1993), скорее, напоминали старый добрый «Ералаш», правда, с гротескно негативными образами учителей (особенно вульгарны и ничтожны они в «Рыпкиной любви»). Зато сериал «АБВГД Ltd» (1992-1994) уже затрагивал капиталистические тенденции, пришедшие на смену «развитому социализму». Быть может, это было своего рода реакцией на мрачные перестроечные фильмы, где школьно-интернатная жизнь нередко напоминала тюремную… Отметим также, что постсоветские выпуски «Ералаша» тоже довольно быстро освоили атрибуты буржуазного мира, превратив в одном из выпусков учительницу английского языка в… стриптизершу.

Комедия продолжала быть главным жанром кинематографа на школьно-вузовскую тему и в XXI веке: из 86 фильмов на эту тему 35 были сняты в комедийном ключе.

Началось всё с незатейливой построенной по американским стандартам ситуационной комедии «Общага» (2001), которая стала эскизом к последовавшим далее комедийным сериалам о студенческой жизни: «Театральная академия» (2002), «Веселая компания» (2003), «Студенты» (2005), «Тронутые» (2005), «Студенты-2» (2006), «Студенты International» (2006), «Универ» (2008-2011), «Универ: день открытых дверей» (2013), «Универ: новая общага» (2011-2016), «Филфак» (2017). К слову, никогда ранее студенческая тематика не занимала столь заметного места в отечественном кино/телерепертуаре. Отринув мрачные трактовки учебного процесса, превалировавшие в перестроечные годы, российские сериалы соперничали друг с другом по части решенных в комедийном ключе сексуальных и «прикольных» сцен, насмешек над коррупцией преподавателей и общей замшелостью старшего поколения. Например, в «Тронутых» (2005) студент шутки ради сначала имитировал свое «самосожжение», а затем с тем же феерическим успехом занимался фальшивым мочеиспусканием на глазах у шокированного университетского профессора.

Все эти студенческие комедийные сериалы построены в духе известной всем присказки: «от сессии до сессии живут студенты весело»: самим занятиям в вузе уделяется минимум экранного времени, зато подробно и с энтузиазмом рассказывается о студенческих розыгрышах, тусовках, любовных приключениях и прочих забавах. Естественно, среди веселых и жизнерадостных студентов обязательно находится некий «ботаник», то есть, вопреки присказке, погруженный в учебу студент, которого приятели (они же – соседи по общежитию) стремятся обратить в свою гедонистическую веру. Аналогично выстроены и образы студенток: среди бойких и кокетливых красоток-интриганок (одна из которых – стереотипно глупая блондинка) часто возникает фигура честной и скромной девушки («синий чулок», «серая мышка»). Иногда (например, в «Студенты International») на экране появляются студенты-иностранцы (из Африки, Китая и т.д.).

Преподавателям в таких сериалах отводится второстепенная роль ретроградов, взяточников / махинаторов или объектов влюбленности симпатичных студенток. Юмор в этих лентах, как правило, незатейливый и плоский, а лексика с каждым годом становится всё грубее и вульгарнее. Музыкальный ряд зачастую связан с конкретным годом выпуска сериала на экран, так как включает в себя хиты модных в соответствующий временной период поп-групп. Чтобы не связываться с юными и неопытными дебютантами, создатели сериалов нередко приглашают на роли студентов актеров (особенно – мужчин) старше тридцати лет. Художественная планка такого рода произведений, как правило, снижена уже на уровне замысла, ведь речь идет не о «штучном товаре», предназначенном для кинотеатров и/или фестивалей, а о ежедневных показах многосерийной телепродукции.

Многие сериалы на тему школы и вуза – вольные адаптации или прямые версии зарубежной телепродукции. Например, прослеживается сходство концепции «Филфака» (2007) с американской «Теорией большого взрыва»: авторы «копируют и доводят до максималистской крайности, как сюжетные линии, так и персонажей – и на выходе получается крайне утрированная «Big Bang

Theory». Создатели прекрасно осознают и сходства …, поэтому уже в пилотной серии оберегают себя от всех нападок одной-единственной фразой филфаковца: «Это всё напоминает мне „Теорию большого взрыва“». Однако признание плагиата – далеко не повод его прощать» [Голубев, 2017].

Мы полностью согласны с тем, что «от того же «Универа» образца первого сезона «Филфак» если и отличается, то сугубо косметически. Да, декорации уже не три картонные стены, да, картинка побогаче и, да, саундтрек помоднее, но в целом схемы сериалов похожи – и Лена … не так уж далеко ушла от Аллочки «Пипец» из «Универа». Ребята без особенной фантазии, но действенно разложены по архетипам: один являет собой самоуверенного «казанову»-неудачника, второй не вылезает из онлайн-игр и в нашей реальности ориентируется с переменным успехом, третий – типичный «главный герой», то есть ни рыба, ни мясо» [Хохлов, 2017]. На этом фоне показаны жирными мазками сыгранные ироничный матерщинник (мат в «Филфаке», правда, запикан) профессор Гудков и его бывшая супруга, тоже преподаватель вуза.

Д. Голубев резонно делает вывод, что «российское телевидение в развитии уже некоторое время застопорилось – зрителя не пытаются завлечь чем-то новым и необычным, ему подают снова и снова именно то, что хавается, и неважно, с какой гримасой эти продукты поглощаются…. «Филфак» как раз служит подтверждением такого мнения – телеканал попросту выкатил нам слегка осовремененную, омоложенную и изменённую в декорациях версию «Универа» [Голубев, 2017].

Комедии на студенческую тему, снятые для кинотеатров, были сделаны, конечно, немного качественнее телесериалов. Так «Пер-р-р-вокурсница» (2002) скучновато повествует о флирте студентки с мастурбирующим по ночам доцентом, не желающем поставить ей тройку на экзамене.

В любом случае все эти комедии вряд ли рассчитаны на студентов-интеллектуалов и на образованную взрослую аудиторию. Скорее, их авторы хотят рассмешить ими школьников (из тех, кто еще не полностью ушел в интернет) и публику постарше, но с низким порогом медийных запросов…

Комедий (в основном – тоже телевизионных) о школьной жизни было снято тоже немало: серия киноанекдотов про десятилетнего озорника («Вовочка», 2000-2004), незатейливые истории о старшеклассниках («ОБЖ», 2000-2005; «Потапов, к доске!», 2007), старательно имитирующие не самые лучшие советские ленты студии детских и юношеских фильмов имени Горького. Ничуть не выше по художественному качеству, на наш взгляд, получились и построенные по стандартам американских ситкомов для детей «Приколы на переменке» (2007-2008) – 33 серии по 5 минут. Рейтинговый успех у зрителей имели «Ранетки» (2008-2010) – простенькая музыкальная комедия о старшеклассницах, выступающих в рок-группе.

Чем пытались рассмешить аудиторию эти комедии? Приведем два характерных примера. В сериале «ОБЖ» (2000-2005) показан урок биологии на тему «Оплодотворение». Школьницы сначала воспринимают этот материал со смущением, но после беседы с психологом одевают миниюбки, наводят макияж и с лихим кокетством блестяще отвечают урок, на сей раз, смущая застенчивого учителя… В драматической комедии «Школа № 1» (2007) на первый план выходит проблема взаимоотношений старшеклассников из богатых и обычных семей, правда, с акцентом на вечеринки, шопинг, секс и т.п. Старшеклассников, как это принято в большинстве российских сериалов XXI века, сыграли актеры в возрасте от 21 до 30 лет, что тоже не добавило правдоподобности сюжету.

Фильм В. Меньшова «Розыгрыш» (1976) посмотрело за первый год проката 34 миллиона зрителей. Однако его одноименный ремейк, снятый для телевидения в 2008 году, особого резонанса не получил, быть может, из-за того, что у Меньшова в 1976-м году школьники «отвечали на разной степени сложности и вневременности этические вопросы (а допустимо ли ради общей цели поступиться принципами? а пристало ли школьникам зарабатывать игрой на свадьбах?) и вообще решали, как жить дальше. У Кудиненко в 2008-м... в общем-то, ничего не решают» [Лященко, 2008]. Деньги, секс, доминирование в своем круге сверстников… В «Розыгрыше» (2008) «накрашенные под глянец девушки и тусующиеся ребята не вызывают ни малейшего ощущения, что от жизни им нужно нечто большее» [Деренковская, 2008].

Быть может самой лихой российской комедией из школьной жизни стал сериал «Физрук», где Д. Нагиев с циничной удалью сыграл уволенного «паханом» бандита по кличке Фома,

пытающегося под видом учителя физкультуры втереться в доверие к ребенку босса, чтобы с его помощью вернуться «в дело». Конечно, «Физрук» – «довольно стандартный по форме сквозной ситком. … огромная его часть основана на отсылках к западным комедиям – к «Чудикам и чокнутым» Джадда Апатоу, к «Мальчишнику в Вегасе», к «Школе рока» и так далее» [Соболев, 2014] и, по большому счету, представляет собой перевернутую фабулу легендарной комедии «Джентльмены удачи» (1971), где, директор детсада волею судьбы вынужден притворяться бандитом…

Фома на экране – «натуральный «бык» прямиком из 90-х, общающийся исключительно на «фене» и привыкший решать проблемы выламыванием дверей и проламыванием черепов. Это остроумно, смешно и точно уже само по себе, однако Нагиев идет дальше и постепенно превращает забавную карикатуру в объемный портрет непростого и, безусловно, обаятельного человека. То, как Фома тушуется, столкнувшись с проблемами детей, с необходимостью искать общий язык с девушкой, которая в интеллектуальном смысле смотрит на него сверху вниз, да и вообще с жизнью за рамками «большого бизнеса», сыграно поистине блестяще – на полутонах, якобы случайных взглядах, нервных ухмылках» [Хохлов, 2014].

Впрочем, горячие сторонники этого сериала идут еще дальше, утверждая, что «из настолько чернушного материала, на каком основан «Физрук», никогда не вырастало что-то настолько родное для всех без исключения жителей одной восьмой части суши. … «Физрук» – не просто вещь родная, но и запредельно умная, тонкая, завораживающая и искренне берущая за душу. Классический двусторонний роман воспитания, в котором те, кто по всем привычным законам жанра должен был перевоспитаться, в итоге перевоспитываются не до конца, а остаются заложниками одновременно и собственной глупости, и безвыходных бытовых проблем» [Соболев, 2014].

С другой стороны, сама по себе ситуация, когда наглый бандит, волею судьбы по подложным документам ставший школьным педагогом, становится положительным персонажем на фоне «лохов»-учителей и их погрязшей в коррупции районной начальницы, представляет, на наш взгляд, явление, довольно грустное, хотя и симптоматичное для современного телевидения, в погоне за рейтингами вот уже четверть века увлекающегося историями о бандитах, ворах и прочей нечисти… В этой связи приведем весьма характерный в этом смысле отзыв на «Физрука»: «Судя по последним тенденциям нашего кинематографа, культ быдла начинает возвращаться. Необразованный бандит их 90-х становится кумиром для молодого поколения. И это в 21 веке, когда в развитых странах делают упор на образование и семейные ценности, в России решили сделать все наоборот. Взрослый мужик, который ничего не умеет, кроме как «колотить понты» перед неокрепшими умами, становится учителем старших классов и тут же начинает насаждать свои понятия среди школьников, при этом учителя его поддерживают и считают образцом мужественности. И не важно, что главный герой туп, как пробка и наступает на одни и те же грабли с упорностью барана, таранящего новые ворота. Не важно, что сюжет высосан из пальца, главное, что он нравится толпе, и она ставит этому недошедевру 7,5… Из этого выходит один печальный вывод, чем ниже развитие общества, тем больше будут востребованы такие фильмы. Больше сказать нечего, так как после просмотра остается один негатив, а выливать его сюда не имеет смысла. Стоит добавить, что в этом году будет снято продолжение столь «увлекательнейшего» сериала под названием «Физрук спасает Россию» (!?!). Вероятно, это будет действительно «спасательная» операция России от культурных и морально-эстетических устоев здравого человека (современного школьника) [Д. Сварг, kinopoisk.ru].

В какой-то степени можно говорить и о том, что авторы «Физрука» хорошо усвоили уроки нахально-нахрапистой комедии «Горько!» (2013). А. Долин считает, что фильм «Горько!» (2013) «открыл какую-то сокровенную дверь в сознании публики, легализовав самое постыдное – и заодно позволив над этим смеяться или этим гордиться, тут уж кому что. Достижение такого уровня откровенности и экранной правды в сочетании с бесшабашным юмором многих шокировало. «Горько!» в чисто русском духе совмещал трогательное с отвратительным, а ужасное – с самым родным. И патентовал жанр «фильма-праздника», ритуального действа, где сюжет отступает перед чистой алкогольной эйфорией единения – превращения ряда фрустрированных индивидуумов в

общность, которую с некоторой опаской даже можно назвать народом» [Долин, 2014].

И вот комедия «Выпускной» (2014), где для «перестраховки» восемнадцатилетних школьников играют актеры, которым уже за двадцать, пошла еще дальше: благодаря бесшабашности сюжета о выпускном вечере в провинциальной школе, «стерильные новорусские комедии с их навязчивой «добротой» наконец-то лишились невинности… Ну не может и не должен юмор быть исключительно добрым. … С сексуальным содержанием – именно его нехватка всегда была слабым местом вообще-то мощной традиции советского кино о старшеклассниках – в «Выпускном» всё в порядке» [Долин, 2014].

5 мая 2014 года были приняты изменения и дополнения к Федеральному закону РФ № 53 «О государственном языке Российской Федерации» (от 1 июня 2005 г.). [Изменения…, 2014], согласно которым с 1 июля 2014 года фильмам, «содержащим нецензурную брань», перестало выдаваться прокатное удостоверение, а при показах по телевидению лент прошлых постсоветских десятилетий, содержащих матерную лексику, такого рода слова стали «запикиваться». Комедия «Выпускной» вышла в массовый прокат с 9 октября 2014 года и стала одной из первых российских лент, где были учтены изменения в законодательстве от 5 мая 2014 года: при всей общей грубости лексики в ленте нет ни одного настоящего матерного слова. В результате получилось «легкое кино, со страшной силой лакирующее действительность. Конечно, реальные старшеклассники с их кипящими от гормонов и заскоков мозгами, надо думать, изъясняются в основном матом и живут внутри своих довольно жестких разборок. Но это не «Школа» Валерии Гай Германики, это фильм королей ТНТ, канала не скандального (как представляется пожилым и ожесточенным ревнителям нравственности), а просто исправно обслуживающего мелкую буржуазию на предмет поржать» [Корсаков, 2014].

Конечно же, «насмотренный зритель увидит в картине «уши» самых разных фильмов – тут вам и незабвенная советская классика «Вам и не снилось» (ее авторы «Выпускного» цитируют вплоть до прыжка в окно!), и голливудская комедия «Не могу дождаться» (оттуда позаимствована троица малолетних рэперов с Сетом Грином во главе), и немножко Джона Хьюза (финальная фраза главного героя Демьяна отчетливо отдает Бендером из «Клуба “Завтрак”»), и, конечно же, «Проект Икс» с безудержной тусовкой школьников. Интересно, что эти вещи не воспринимаются наглыми заимствованиями, а скорее придают дополнительный заряд позитива из-за радости узнавания» [Хохлов, 2014].

При всем том мнения критиков о «Выпускном» полярно разделились. Одни считали, что «вечная тема двоемыслия и лицемерия, с которым подростки вступают в стихийный конфликт, в «Выпускном» решена крайне удачно» [Долин, 2014], а «в диалогах масса удачных шуток, … в общем и целом «Выпускной» на голову выше всего, что у нас снимали в жанре молодежной комедии за последние лет двадцать, – и, что самое забавное, несмотря на жесткий возрастной рейтинг, он остается фильмом вполне «правильным» и полезным для молодежи. Да, в финале старшеклассники устроят дебош, но это самая натужная часть фильма. Потому что вообще-то «Выпускной» не совсем об этом, а об ответственности, о вступлении во взрослую жизнь, о том, как найти общий язык с теми, кого понять, как кажется, невозможно. И о том, что детство проходит, но остается с нами навсегда» [Хохлов, 2014]. Другие были уверены, что это «идеальная картина для людей, которые не любят задумываться в кино. После просмотра голова чиста, ясна и не содержит ни одного вопроса к создателям или окружающей действительности. … Везде, где можно было перегнуть палку, создатели «Выпускного» ее перегнули. Да, в школах чего только не происходит, а выпускные празднуются современными 11-класниками так, как многим из нас и не снилось, однако не стоит все же чесать всех под одну гребенку. … От «Выпускного» за версту несет желанием поскорее заработать на доверчивом зрителе. … Топорная комедия об 11-классниках, полная банальностей и клише» [Лошакова, 2014].

Спору нет, «Выпускной» наполнен стереотипами в духе «Универа», но есть там и новомодные (для российского кино, конечно) политкорректные тенденции. К примеру, один из выпускников, чтобы отвертеться от поездки на учебу в Голландию, признается (обманно) отцу в своей нетрадиционной сексуальной ориентации… А тот отвечает ему тем же…

Однако при всей фривольности «Выпускного» ему, на наш взгляд, далеко до

аудиовизуальной непринужденности комедийного сериала «После школы» (2012). Уже, судя по названию этого фильма, его авторы «с их интеллектуальной выдумкой и иронией, современной речью, любовью к попсе и жанровым играм должны были стилистически оппонировать Германике [режиссеру нашумевшего сериала «Школа», 2010 – авт.], эксплуатирующей документальную стилистику и жизнеподобие. … Конечно, сериал, прежде всего, адресован молодым – для них тут музыка, клипы, диалоги, шутки, спорт, постоянная связь сюжета с социальными сетями и роликами на YouTube. Но все-таки фильм семейный. По простой причине: родителям героев 35-40 лет, для них это все – такая же неотъемлемая часть жизни» [Любарская, 2012].

С первых же кадров сериал «После школы» увлекает замысловатым клиповым изобразительным рядом, стоп-кадрами, соляризацией, стилизацией под телеинтервью, пародийностью, смешными письмами персонажа-школьника Н.С. Михалкову, атмосферой бесконечного карнавала. При этом отчетливо видно, что хотя «авторы хорошо изучили не только круг интересов российских старшеклассников, но и рецепты успеха американского ширпотреба» [Беднов, 2012], тематика, затронутая сериалом вовсе не пуста – «это и место человека под солнцем, независимо от возраста, и его менталитет, и взаимоотношения муж–жена–ребенок, и создание кумиров, и дружба–не дружба, и даже вечная дилемма «быть или казаться» [Кузьмина, 2012, с. 5].

Показанный (в ориентации на аудиторию «хипстеров»?) по первому каналу в полночь, сериал «После школы» вызвал ожидаемую полемику в прессе [Беднов, 2012; Кузьмина, 2012; Лисицына, 2012; Любарская, 2012; Наринская, 2012 и др.], но, разумеется, в силу свой изначальной «элитарности» не вызвал такой вспышки зрительских страстей, как «Школа» В. Гай-Германики.

Во второй половине десятых годов XXI века четко обозначилась еще одна характерная тенденция комедийного жанра на школьную тему – стилизация под лучшие образцы советского кино о детях и подростков 1960-х – 1970-х годов.

Так А. Карпиловский снял трилогию под названием «Частное пионерское» (2012-2017), инициированную написанными в постсоветские времена рассказами М. Сеславинского. Однако это «не пародия, не стеб и, уж конечно, не агитация. Это просто воспоминание о чем-то очень наивном и очень светлом» [Аленушкина, 2013]. Действие первых двух фильмов трилогии происходит в советской провинции второй половины 1970-х. В отличие от «киностандартов» XXI века, роли школьников здесь сыграли настоящие школьники, а не студенты театральных вузов. Блестяще подобранные режиссером юные исполнители главных ролей, слава Богу, «не обладают современной киношно-кукольной красотой и идеальной дикцией, они живые и настоящие, а потому органично вписываются в пространство фильма, вызывая искреннюю симпатию и желание сопереживать. Не в пример им, председатель школьного совета – прилизанный выскочка Быков – карикатурно серьезен, он – промежуточное звено между горячей, искренней детской душой и закостеневшим сердцем взрослого, аллегория того переходного состояния, которое превращает открытого миру ребенка в слепо преданного строителя коммунизма» [Котов, 2015].

В первой части на экране трогательная история о том, как мальчишки спасают от смерти собаку, во второй не менее типичная для подросткового кино история о первой влюбленности. И за исключением некоторых второстепенных деталей (например, во второй серии один из школьников из шалости придает бюсту Ленина вид залихватского индейца) легко представить эти сюжеты на советских экранах времен «Ста дней после детства» (1975).

Собственно, именно это и «напрягает критиков, и это все нравится зрителям, отдавшим фильму приз своих симпатий. Такие две стороны баррикад и в кинозале и во всем обществе. Одних тошнит при самой мысли о том, что в СССР было что-то хорошее, другие об этом хорошем вспоминают так, словно приникают к чистому источнику. Фильм попадает в самую сердцевину раскола. Смотришь его и вдруг оказываешься в мире, где есть четкие координаты: что хорошо, и что плохо. Что похвально и что стыдно. Дети не слоняются по дворам с сигареткой, а что-то там репетируют, что-то обсуждают. Спорят. Искренне хотят быть полезными стране, и Гайдар с его тимуровцами шагает впереди. Критики фильма это действо считают оболваниванием, его поклонники – воспитанием. Критики говорят: сплошное вранье. Поклонники: вот так все и было. Все по пословице: хочешь быть счастливым – будь им. И действительно: а как иначе могла бы страна, где нет ничего хорошего, писать хорошие книги, сочинять талантливую музыку, победить в

большой войне и первой выйти в космос? Да, фильм показывает мир, где у людей есть цель в жизни – самосовершенствование. И тогда само приходит сравнение: а что, цель срубить бабла и свалить – лучше? И приходит ностальгия по чему-то более настоящему. Как писал в полемическом задоре вечно оппозиционный автор: "У нас была великая эпоха"» [Кичин, 2013].

В итоге получилась тактичная и умная «вневременная история о дружбе, чести и взаимовыручке, актуальная для молодежи любого поколения. … Зубодробительное антикапиталистическое кибальчишество и беззаветная борьба с буржуинами здесь имеют место лишь в самодеятельных сценках спектакля, разыгрываемого шестым «Б» [Котов, 2015].

Еще одной удачной стилизацией под советское школьное кино стала комедия «Хороший мальчик» (2016), ставшая победителем кинофестиваля «Кинотавр». Как верно отметил М. Трофименков, тут «хорошие и вредные дети, встревающие во взрослые мелодраматические отношения, – это же типичные герои советской "новой волны": от "Мама вышла замуж" (1969) Виталия Мельникова до "Дети как дети" (1978) Аян Шахмалиевой. Если вспомнить более поздние, еще софт-версии, но уже версии молодежного бунта, то в памяти всплывает "Курьер" (1986) Карена Шахназарова. То, что фильм Оксаны Карас вызывает именно такие ассоциации, делает ему честь» [Трофименков, 2016].

Разумеется, и здесь сразу же раздались строгие голоса критиков, посчитавших, что «Хороший мальчик» – «это, в сущности, набор недорассказанных и даже порой конфликтующих друг с другом анекдотов, которые не сводятся ни к чему путному, кроме общего оптимистического посыла» [Корсаков, 2016].

Но мы полностью согласны с В. Хлебниковой, что в жанровой определенности, легких шутках и отсутствии дидактики «Хорошего мальчика» «читается желание развлечь зрителя, обеспечить массовой аудитории ту зону комфорта, которую интеллектуалы-фрондеры регулярно, хотя и не вполне по адресу, призывают покинуть. «Хороший мальчик» достигает поставленной цели с помощью стилизации советского детского кино середины 70-х – начала 80-х годов, вынужденно или добровольно «не замечавшего» реальности и ее несовпадения с пропагандой и воплотившего для нескольких поколений соотечественников утопический идеал беззаботного и благополучного существования, зачастую отождествляемый с нормой. Стилизуется сама модель идеологического карантина, стерильной зоны, свободной от подтекстов, намеков, социальной и политической злободневности. Расчищенное таким образом пространство отдано в «Хорошем мальчике» камерному, чуждому ярких художественных эффектов и, как правило, утверждению базовых норм поведения. В «Хорошем мальчике» в качестве нормы заявлены не самые популярные в отечестве эмансипация личного выбора от влияний семьи и коллектива, личная ответственность за поступки – свои, а не соседа и не организации, и тем самым зеркальная эмансипация других людей от себя. … В бессрочный золотой век в «Хорошем мальчике» погружена Москва. Тут нет вульгарных примет социологического контекста 2010–2016-х. Эта Москва принимает солнечные ванны, нежась в свете искусственного дня, который встает на смену искусственной ночи кинематографа нулевых. Здесь живут у реки, будто на море, не знают транспортных коллапсов и издержек спальной урбанизации, интерьеры с антикварной мебелью просторны и светлы, из окон – зелень, шпили и дали, вечный и благополучный полдень мира. … Школьники – не наркоманы, не наци и не хипстеры, участвуют в танцевальных баттлах, но могут и польку, самостоятельно изучают китайский… Авторы «Хорошего мальчика» прагматично останавливают время, чтобы его раздражающие черты и радикальная физиогномика не исказили классический сюжет становления личности, не навязали ему характер юношеского бунта и отрицания мира. О том и речь, что зрелый человек принимает реальность не потому, что не может ее изменить, а потому что его преобразовательные усилия направлены в основном на себя» [Хлебникова, 2016].

Но вот далее В. Хлебникова явно не обращает внимания, что, в отличие от «Частного пионерского», в «Хорошем мальчике» есть немало сцен категорически невозможных в советском кино 1970-х: учительница английского смотрит со своим учеником «Девять с половиной недель», балансируя на грани эротического контакта с малолетним персонажем; директор школы ведет всё того же «хорошего мальчика» в подпольное казино, а по району бегает маньяк-эксгибиционист, обожающий публично справлять малую нужду и т.д.

Однако, несмотря на все эти «новации», «Хороший мальчик» находится на территории «между фильмом хорошего настроения и проблемной подростковой драмой о школе», здесь «на удивление живая и симпатичная атмосфера, хотя действие по сценарию происходит в обычной московской школе, в нее тут же хочется поступить и проводить там все время. Учителя, даже завучи и сам директор – в исполнении неизбежно обаятельного Михаила Ефремова – поразительно либеральны: нет среди предметов никакой унылой или идеологической обязаловки. А подрастающие дети больше думают о познании мира и, самое страшное, – о сексуальном воспитании: так, главный герой колеблется между хорошенькой девчонкой и молоденькой учительницей, причем за опасную границу фильм, со всей его атмосферой ненавязчивого флирта, так и не свалится. … Короче говоря, симпатичное кино, не имеющее к жизни и реальности решительно никакого отношения: действительно доброе и даже не фальшивое – просто благостное» [Долин, 2016].

На закате оттепели на экраны вышла фантастическая комедия «Разбудите Мухина!» (1967), где главный герой из СССР конца шестидесятых года переносился в год 1837, чтобы уберечь А.С. Пушкина от роковой дуэли. Авторы фантастической комедии «Спасти Пушкина» (2017), наоборот, отправляют Александра Сергеевича из 1837 в 2017 год, но столичные школьники все также пытаются отговорить великого поэта от поединка с Дантесом. Несмотря на ряд отмеченных критиками [Архангельский, 2017; Потапова, 2017; Ухов, 2017] достоинств (легкость, искренность, юмор, интересный и злободневный детективный и сатирический сюжет, динамика и интрига, неожиданный, остроумный финал), фильм провалился в прокате, не выдержав конкуренцию с западными блокбастерами. Вероятно, его в появление в телеформате было бы уместнее, и тогда целевая аудитория в гораздо большей степени имела бы шанс понять, что «Наше все» здесь имеет значение не фигуральное, а эстетическое. Гостем из прошлого авторы показывают неизменность значений слов честь, долг, уважение, ответственность, правда, вежливость, такт. Разумеется, понятия эти за двести лет подверглись шлифовке, но внутренняя их сила осталась прежней, и понять ее важно именно в юном возрасте» [Ухов, 2017]. Кроме того, в «Спасти Пушкина» высмеиванию «подверглась жажда славы и повсеместная медийность, когда любая новость тут же оказывается на экране для подтверждения ли или развенчания, и каждый второй школьник получает возможность вести собственный видеоблог с помощью подручных средств» [Потапова, 2017].

Гораздо больший зрительский успех выпал на долю созданный по американским рецептам фантастической комедии «Призрак» (2015), где привидение в ярком исполнении Ф. Бондарчука дает уроки мужского воспитания школьнику в исполнении звезды «Частного пионерского» и «Хорошего мальчика» С. Трескунова.

Драмы

Потесненные комедийным жанром драмы в постсоветский период повествовали о школьной жизни в трех ипостасях.

Во-первых, это были картины в значительной степени наследовавшие традиции социально и критически ангажированного «перестроечного» кино второй половины 1980-х.

Самым близким к «перестроечным» мотивам оказался «Учитель в законе» (2007). Здесь «вор в законе», узнав, что у него рак, а жить осталось немного, решает сделать хоть что-то хорошее и… устраивается учителем литературы в провинциальную школу. Фабульный поворот напоминает завязку «Физрука», но это не комедия, а драма: дальше идет целый наворот «чернухи», так как в школе действует целая банда старшеклассников-наркоторговцев, с которой исправившийся вор и вступает в смертельный поединок… Несмотря на актуальную тему наркотиков в образовательных учреждениях, уровень достоверности в этой драме явно занижен, а наглые школьники, промышляющие «наркотой», обрисованы слишком гротескно, чтобы быть психологически убедительными.

Сексуальные (впрочем, поданные очень мягко) мотивы «перестроечного» кино обыгрывались в драме «Займемся любовью» (2002), где с заметной долей иронией рассказывалась история студента, пытающегося расстаться со своей затянувшейся девственностью.

В ретроленте «Нежный возраст» (2000) С. Соловьев использовал свои «перестроечные

наработки», сделав своего рода коктейль поэтического стиля времен «Ста дней после детства» (1975) с ерническим драйвом «Черной розы…» (1989) и «Дома под звездным небом» (1991). Рассказывая о школьной жизни первой половины 1980-х С. Соловьёв не доверившись «серьёзности и драматичности рассказываемой истории, во многом основанной на подлинных фактах из жизни соучеников и приятелей его сына, как бы опасается выглядеть скучным и занудным, насыщает действие повторяющимися дивертисментами (порой грешащими по части вкуса)» [Кудрявцев, 2007]. Но в целом все эпатирующие «поздноперестроечные» сцены (ну, быть может, более «продвинутые») были на месте: учитель труда, проклиная американскую экспансию, разбивал головой кирпич по причине проигрыша СССР холодной войны. Школьники курили и рассматривали фото в порножурнале. Учительница химии падала в обморок при виде ученика, представшего в разгар ее урока в голом виде. Чуть позже возникала смелая сцена секса пионера и этой же «химички» (ироничный привет, «Куколке» 1988 года). И (о, Боже!) голые пионеры занимались сексом в бассейне...

Но вот что характерно: получивший в 2001 году главный приз «Кинотавра» «Нежный возраст» при всей своей эпатажности не спровоцировал никакого возмущения общественности. Главной причиной этому было фактическое игнорирование этой ленты массовым прокатом, заполненным американскими зрелищными лентами. Но были и причины иного свойства – страна только недавно стала оправляться от экономического шока 1998 года и все еще находилась в поле официально ориентированной на Запад (культурной) политики «вседозволенности».

Куда более мягкий ретровариант (на сей раз жизни советских студентов 1970-х) был представлен в драме «Исчезнувшая империя» (2007) К. Шахназарова. Наряду с критикой советского строя здесь ощущались ноты сдержанной ностальгии: «советская империя взята у Шахназарова на излете, в истончении, в полураспаде – в самом привлекательном своем виде, когда ее пороки были не столь очевидны; когда она смягчалась, тормозила, переходила в небытие, когда все уже лицемерили и врали. Но в ней было движение, возможно, было взросление, существовали понятия о добре и зле – а в наступившем вслед за ней безвременье все нивелировалось» [Быков, 2007].

Во-вторых, это были ленты о современности, но близкие по стилю к советскому кино 1970-х. Например, сериал о школьной жизни «Простые истины» (1999-2003), действие которого разворачивалось в одной из столичных школ. Вопреки перестроечной «чернухе», в «Простых истинах» было много хороших старшеклассников и учителей, практически не было скабрезных шуток и постельных сцен с «обнаженкой». В похожем ключе, но на сей раз с уклоном в экологическую тему (учительница биологии вместе со своими учениками борется с загрязнением природы) была поставлена «Взрослая жизнь девчонки Полины Субботиной» (2008). В этот ряд хорошо вписывается и «Сельский учитель» (2015). В этой «соцреалистической» драме поразительно похожий (и внешне и чертами характера) на обаятельного Шурика из знаменитых комедий Л. Гайдая аспирант педагогического факультета и учитель истории в 10-м классе Лев Сергеевич вступает в конфликт с ретроградством директора и завуча школы, увольняется, бросает аспирантуру и отправляется учительствовать в сельскую школу. А там скоро завоевывает и уважение старшеклассников, и любовь местной красавицы.

В-третьих, это были фильмы о школе и вузе, снятые, исходя из новой российской моральной парадигмы XXI века, то есть взамен строгих нравственных установок советского «развитого» социалистического реализма и «перестроечной» (и продолжившей «перестроечную») социальной критики, на первый план вышли ленты с персонажами без гуманистических идеалов, живущих в мире денег, насилия, секса и развлечений, к которым авторы относятся подчеркнуто нейтрально, рассматривая их как подопытных сусликов…

Наиболее показательной из такого рода лент стала драма «Все умрут, а я останусь» (2008). Персонажи этой картины живут «по законам прайда: сильный доминирует, слабого унижают и выбрасывают из привычного круга. Эмоции полярны – либо восторг, либо злобный гнев. Никто, к примеру, не видел, чтобы сурикат размышлял, философствовал, впадал в рефлексию. Что уж тут говорить о простой старшекласснице? Нимфетки Гай Германики расправляются с конкурентками с инстинктивной жестокостью, а банке с алкоголем радуются так же, как Вискерсы найденному под камнем вкусному червяку. Зверьки едят траву, дети её курят» [Белокуров, 2009].

Режиссер фильма В. Гай Германика явно хотела доказать всему миру, что именно она наконец-то скажет «всю правду о современной школе». Так что в ее жесткой ленте девятиклассники курят, пьют вино, занимаются сексом, обожают неприличные жесты и жаргонную лексику («короче», «блин» и т.п.), матерятся (по-настоящему, без «запикивания»: лента снята за шесть лет до строгих поправок к Федеральному закону РФ № 53 «О государственном языке Российской Федерации», принятым в 2014 году [Изменения…, 2014]), пытаются покончить жизнь самоубийством, а потом идут на дискотеку…

Вот только несколько характерных фраз, которые произносят в фильме 15-16-летние школьницы:

- *Хорошо было бы, если бы все взрослые сдохли!*

- *Везет – её трахала целая рота солдат!*

- *Пусть будет дискотека, а у меня будет парень!*

Можно, наверное, согласиться с тем, что Гай Германика – «настоящий злой демиург, который дергает за нитки. А внизу заламывает ручки дурацкое, нелепое и жалкое, в общем, существо под названием «тинейджер», разрываемое галактических размеров нарциссизмом и огромным желанием выдавить на зеркало мозги вместе с сочным прыщиком. Увы, на эти ниточки бессмысленно указывать юным существам, которые еще не знают, что умрут все без остатка, и напяливают на себя футболки «Родители, fuck you!» [Куликов, 2008].

И здесь трудно согласиться с тем, что в ленту, благодаря «летучей камере» оператора, «вошли те самые воздух и свет, без которых фильм мог бы проходить лишь по разряду «молодежной чернухи». Потому что, по сути, за вычетом этого воздуха и этого света, нам было бы предложено несколько важных и, главное, свежих новостей: любви нет, надежды нет, веры нет; взрослые – козлы, дети – суки; все умрут, а я останусь» [Фанайлова, 2009]. На наш взгляд, «Все умрут…» возвращается именно к «перестроечной» чернухе, но без свойственного ей гуманистического пафоса, заменяя его на циничный натурализм.

Впрочем, даже натурализм этот весьма условен. Можно ли всерьез воспринимать фильм «Все умрут, а я останусь» как самый правдивый постсоветский кинотекст о современной школе и школьниках, если 15-16-летних персонажей играют опытные актеры от 22 до 28 лет?

Так что мы не склонны разделить восторгов исследователей творчества В. Гай Германики, утверждающих, что «у нас появился режиссер, не сомневающийся в реальности, не пасующий перед ней, не нагружающий ее рефлексиями, не забалтывающий ее, говорит о том, что в этой реальности можно жить и, следовательно, снимать про нее неабстрактное, четкое кино» [Гусятинский, 2009], отвечающее на «важный вопрос» [Волобуев, 2008].

О фильме «Все умрут, а я останусь» (2008) спорили в основном профессионалы – кинокритики и культурологи, широкого проката он не имел. Зато о телесериале В. Гай Германики «Школа» (2010), показанном в прайм-тайм на первом телеканале, спорила уже «вся страна». По сути это была облегченная версия предыдущего фильма режиссера, развернутая на несколько десятков серий: «в сущности, сериал «Школа» – совсем вегетарианский. Ничего в идеологическом смысле экстраординарного в нем нет, никакой радикальности, протестных настроений. В сравнении с программами-беспредельщиками канала НТВ («Чистосердечное признание», «Особо опасен!» или «Чрезвычайное происшествие»), «жемчужинами» воскресного прайма, сериал «Школа» – просто пионерский утренник. Если не считать неофициальный визуальный и поведенческий контекст» [Дондурей, 2010]. В самом деле, это сериал – «разведенная один к трем версия «Все умрут...» – без мата, сисек и с оператором похуже. … Даже неизбежная игра в поддавки с телеаудиторией, очень остроумно оформлена. Они каждый раз играючи доходят до точки, за которой должно начаться что-то уже совсем неприличное, а когда у зрителя от удивления начинается эпилептический припадок, так же играючи сдают назад: назревает коллизия с учителем, запавшим на девочку, а потом бац – и педагог берет вверх над педофилом, замаячила (очень робко) потенциальная гей-линия – и тут, нет, простите, вам показалось. В первой серии есть очаровательный момент, этот метод иллюстрирующий: девочка пишет на стекле слово …, и ровно на букве «й» входит дедушка» [Волобуев, 2010].

Снова непристойные движения и жесты, грубая сленговая лексика (но уже по причине

вечерних телепоказов без нецензурщины), секс и суицид школьников. Плюс показ учителей-взяточников и ретроградов.

Вот только некоторые характерные, унижающие человеческое достоинство учащихся, учительские фразы из «Школы»:

- *Вы не личность, а ничтожество.*

- *Что ты такой тупой?*

И снова, несмотря на мобильную камеру, снимающую «под документ», нелады с возрастом исполнителей ролей девятиклассников: только одному из актеров в момент съемок (2009) было 18 лет, остальным – от двадцати одного года до двадцати четырех. А играют-то они 15-16-летних… Впрочем, иные аналитики и здесь увидели свои плюсы: «Смущает то, что девятиклассников играют здоровенные лбы по 22 года, но, во-первых, с этим быстро свыкаешься (в «Беверли Хиллз 90210», например, актерам было под тридцатник, и ничего), а во-вторых, они играют натуралистично: их юные герои туповаты, ограничены, заторможены, недалеки, нервозны. И восхитительно косноязычны!» [Гордеев, 2010].

Авторы сериала «Школа», опираясь на предыдущие наработки, обращаются «к стихийному, идолопоклонческому миропониманию, предлагают неразбавленное, концентрированное бытие», обещают «реципиентам укрытие от выкрашенных в локальные цвета героев «картонных» ТВ-сооружений – молодежных мыльных опер, решенных в жанрах ромкома, ситкома» [Спутницкая, 2016, с. 24], хотя при все этом В. Гай Германике «не удается избежать однообразия, неизбежных для формата затянутости, смакования однотипных конфликтов, пунктирной манеры подачи образов. Зачастую, увлекаясь методикой съемки, ракурсной интерпретацией персонажа, она срывается в нудное бытописательство. [Спутницкая, 2016, с. 25].

Очень точно анализирует «Школу» Ю.А. Богомолов: «Искусства в этом сериале ровно столько, чтобы зритель мог проникнуться драматизмом ситуации – и не только в школьной среде. Просто для многих, в том числе и для эстетически продвинутых зрителей, язык этого художественного высказывания непривычен. Не потому, что так уж он в новинку в принципе. Он непривычен в формате так называемого «сериального продукта». Непривычна подвижная камера. Словно снимается кино с мобильника. Не в правилах формата – сверхкрупность планов, обостряющая субъективность взгляда на происходящее, скороговорка диалогов, калейдоскопичность и компактность сюжетных мотивов. … Непривычен и уровень достоверности, взятой в рамку кадра реальности, которая, впрочем, не просто механически перенесена на экран, но выразительно, образно обработана и подана. При том, что вмешательство режиссера, оператора, художника в «картинку» представляется минимальным. Оттого возникает иллюзия импровизационности течения подглядываемой жизни. … знакомство с изнаночной стороной среднестатистической школы шокирует: отвязность учеников, беспомощность учителей, раскуривание наркотиков, гормональные проблемы юных отроков и отроковиц и т.д. … Говорят, что сериал Германики – кривое зеркало. Возможно. Но позволю себе заметить, что кривое зеркало не только искажает прекрасные черты прекрасных явлений, оно выпячивает дефекты, изъяны того, что не очень прекрасно, и особенно того, что очень безобразно. Именно это и сделала «Школа» – как по отношению к самой школе, так и по отношению к сегодняшнему общественному укладу» [Богомолов, 2010].

При всём том нельзя не признать, что «по материалу этот сериал ничего нового не открывает. Германика снимает кино о том, что она хорошо знает, даже школа и интерьеры такие же, как в ее первом фильме «Все умрут, а я останусь» [Карахан, 2010]. «Школа» не стала открытием для искушенной в медийной культуре аудитории. Зато для аудитории массовой, не знакомой ни с предыдущими лентами Гай Германики, ни со многими другими российскими и зарубежными фильмам о школе и школьниках (среди которых были и очень острые, вспомним, например, «Нежный возраст»), телепоказ «Школы» стал своего рода откровением, шоком. Но есть и еще две причины шумной реакции публики: «первое – нарушена развлекательная специфика нашего телевидения. Это произведение не только по своему художественному уровню на несколько порядков выше традиционной сериальной продукции, но и совершенно иное по своей эстетике.

Второе – нарушено табу жанрового решения разного рода конфликтов на телевизионном экране» [Разлогов, 2010].

Многих зрителей «поразило и возмутило то, что сериал идет в прайм-тайм на главном телеканале страны. Подобный ход многие восприняли как официальное заявление государства. … Обобщая, все мнения можно разделить на четыре группы: а) демонстрация пьющих и курящих детей пропагандирует подобное поведение среди учеников, делая его нормальным, легитимным соответствующим «духу времени»; б) происходит развращение молодого поколения, его зомбирование, поскольку правительству так легче его подчинить, а оно само вроде бы не против; в) сериал – это попытка привлечь внимание к проблемам школы, пусть и не самыми разумными способами; г) все это происки Первого канала, которому, как воздух, нужны высокие рейтинги» [Паисова, Дементьева, 2010]. Более того против показа на Первом канале сериала «Школа» выступила Глава департамента образования Москвы О. Ларионова, заявив, что «в интернете появились резко отрицательные отзывы и учителей, и родителей, и учеников на эту программу», созданную в год учителя в России [Сериал…, 2010].

Мы полагаем, критики сериала «Школы» сумели почувствовать главную особенность авторской позиции в сериале: моральный релятивизм, что было четко зафиксировано социологом Д.Б. Дондуреем (1947-2017). Он отметил, что минусы «Школы» «очевидны и уже зафиксированы: тенденциозность в отборе материала, никто ничему не учит, отсутствие у героев минимальных интеллектуальных запросов, плосковатая драматургия» [Дондурей, 2010].

Но на этом фоне Д.Б. Дондурей сумел выделить самое, пожалуй, принципиальное: «Школа» – образец продюсерского творчества во всех его компонентах. … главное в этом проекте – эксперимент с накопленным, но еще не реализованным ощущением давно разрешенной свободы. С ее границами, коридорами, горизонтами. А также новейшими, хотя и не явными, технологиями продвижения современных виртуальных продуктов. «Школа» зондирует почву надвигающихся или, точнее, вызревающих контент-перемен, не столько предчувствует, сколько осваивает возможные здесь идеологические повороты. Сериал диагностирует и заполняет образовавшиеся в последние годы пустоты в устоявшейся на ТВ «картине мира», колеблет привычную сетку сериальной жвачки и статусных (независимо от результата и претензий) экранизаций. Он задевает проблематику и те реалии нашей жизни, касаться которых совсем недавно было нельзя. Или нам это только казалось? Кто мог представить, что два раза в сутки на главном пункте раздачи «смыслов жизни», под присмотром бабушек и младшеклассников шестнадцатилетняя героиня будет с любопытством разворачивать, ощупывать презерватив, полученный от мамы в подарок? Это – пощечина российскому общественному вкусу. Смотреть на многочисленные убийства, на расчлененку можно, а на презерватив – ослепнешь. Кто мог вообразить, что на авансцену многомиллионного телефорума будут вынесены в качестве будничных ситуаций взятка учителю, соблазнение молодой учительницы или подростковое сотрудничество с порносайтами? Прилично ли такие будни включать в отечественные сериалы или только – причем будни покруче – в программы «Пусть говорят» или «Максимум»?» [Дондурей, 2010].

Еще одна облегченная версия фильма «Все умрут, а я останусь» была изготовлена главным редактором «Ералаша» Б. Грачевским. В его драме «Крыша» (2009) в школе торгуют наркотиками, курят и дерутся в туалете, девочки-подростки рассматривают картинки камасутры, а директор пишет фломастером на лбу ученика «Я – урод». Главные героини «Крыши» – три подружки – «типично ералашевские персонажи – учатся в школе, влюбляются в новенького, курят потихоньку, поют песни на крыше и с этой самой крыши собираются спрыгнуть. Родители девочек, кто кем может, работают, поголовно изменяют друг другу и о дочерях думают мало» [Хрусталева, 2009]. В «Крыше» нет никакого мата, но зато есть мораль социального заказа: «Родители! А Вы знаете, чем заняты Ваши дети?».

Вышедший на экраны спустя четыре года после школы «Класс коррекции» (2014) обратился уже не просто судьбам обычных школьников, а учащихся-инвалидов. Как и у Гай Германики, школьников здесь сыграли актеры от двадцати до двадцати пяти лет, что опять-таки можно объяснить тем, что в этой драме есть очень рискованные сцены: например, когда жестокие одноклассники насилуют главную героиню – школьницу-инвалида. При всем том «с экрана не

звучит ни одного нецензурного слова – и вовсе не потому, что недавно появился запрещающий закон. Автор сознательно поставил себе жесткие рамки: не «играть в Германику», не пытаться подтверждать подлинность происходящего грязной лексикой» [Любарская, 2014].

В профессиональной среде «Класс коррекции» (2014) был встречен неоднозначно, по сути, предлагались две противоположные трактовки: 1) «это флагман «новой новой волны», шедевр реализма (все как в жизни!), всхлип подросткового отчаяния и «Чучело XXI века»; 2) это изящная постмодернистская выходка, гротеск, собственная вселенная, пылающий жираф и выход молодого талантливого провокатора на территорию Балабанова и Триера» [Кувшинова, 2014].

Горячие сторонники фильма посчитали, что «Класс коррекции», конечно, мрачен, но «далек от полного погружения в тлен и безысходность. Большую часть картины зритель смотрит с болью, со страхом, с переживанием, но и с надеждой. Со светлым чувством, с ощущением какой-то высшей справедливости, пусть и выражающейся в том, что мальчишки и девчонки с физическими пороками тоже бывают по-своему счастливы. … любовь, ненависть, глупость, предательство, ярость и страх показаны оголенными нервами. Инвалиды сколь беззащитны перед внешним миром, столь и ранимы в мире внутреннем» [Ухов, 2014], и здесь «начинаешь думать о незащищенности всех и каждого, в порядке самозащиты рождающей агрессию, … о тотальной депрессивности, в какую впало любое дело, и прежде всего школьное» [Кичин, 2014]; и «не синефильством силен «Класс коррекции», а феноменальным умением найти общий язык с аудиторией, рассмешив ее и растрогав не на шутку» [Долин, 2014].

Противники были уверены, что «Класс коррекции» – блестящее надувательство, история, которую не рассказали, а провыли голосом попрошайки в метро. Все там условно, как в фольклорном плаче… Твердовский въехал в мировой киноконтекст на лимузине с откидным верхом (но колесами от инвалидной коляски) и уверенно мчит вперед под свист и оханье окружающих» [Шакина, 2014]. Более того, М. Кувшинова убеждена, что «Твердовский от незнания избранного предмета, от непонимания, что такое провокация, озверение, предательство, чудо, но от желания непременно все это показывать как будто поднимает перед зрителем таблички «Провокация!», «Озверение!», «Предательство!», «Чудо!», и когда дело доходит до таблички «Автор!», он демонстрирует в телевизоре фрагмент собственного короткометражного фильма «Собачий кайф» и вкладывает в уста одной из героинь реплику: «Зачем такое снимать, как дети себя придушивают?» [Кувшинова, 2014].

Нам же кажется, что фильм представляет собой искусственно сконструированный антропологический этюд «по мотивам» «черной серии» перестроечных фильмов о школе и первых фильмов Гай Германики, где по сюжету коллективное изнасилование школьницы ее одноклассниками остается совершенно безнаказанным, где в кабинете директора ожесточенно дерутся озверевшие мамаши старшеклассников, где естественные интонации диалогов, сбивчивая речь персонажей создает иллюзию «правды».

Столь же полярные мнения вызвала еще одна драма на школьную тему – «Географ глобус пропил» (2013), авторы которой перенесли сюжет одноименного романа А. Иванов, написанного в 1995 году, в XXI век. Фабула ленты проста: сильно пьющий провинциальный биолог средних лет от безысходности устраивается в школу преподавать географию и, столкнувшись с непростым классом, пытается заработать у школьников авторитет. При этом «все, что происходит в фильме «Географ глобус пропил», категорически неправильно. Учитель, который должен подавать пример, пьет, прямиком режет детям все, что о них думает. Даже рискует их жизнями, за что ему грозит уголовка. И дома у него тоже неправильно: он разрешает жене любить друга, ищет утешения у коллеги-учительницы, тайком любит ученицу. И ученики в школе неправильные: буянят, дерзят и, похоже, ничему не учатся» [Кичин, 2013].

Аргументы в пользу фильма: «осознанное следование отечественной литературно-кинематографической традиции», «сопереживание», «душевное просветление», «живость и забавность», «жизненность», «призыв к любви к ближнему», и т.п.

Примеры:

1) «Как ни крути, фильм Велединского – плоть от плоти и школьных драм вроде «Доживем до понедельника» или «Дорогая Елена Сергеевна», и трагедий нереализованности, первой из

которых на ум приходит «Осенний марафон». Образ Служкина пропитан той самой любимой некогда «интеллигентностью» с начитанностью, романтическим настроем, умением тонко шутить, сложно ругаться и красиво отказывать женщинам. Странно, но при всех отталкивающих составляющих Служкин симпатичен, ему несложно сопереживать, его непростое положение заставляет прокручивать в голове варианты собственных поступков, а ведь это всегда непросто – создать такого экранного героя, которого может примерить на себя едва не любой зритель» [Ухов, 2013];

2) «Но больше всего привлекает в непутевом персонаже Хабенского то, как он соотносится с нашей литературно-кинематографической традицией, идущей от Онегина и Печорина к Иванову и Треплеву и далее к героям «Утиной охоты», «Полетов во сне и наяву», «Осеннего марафона» и другим «лишним людям на рандеву», с которыми его сразу стали сравнивать, отмечая главным образом их несомненное сходство. Хотя не менее существенно и различие. Все перечисленные лица в той или иной мере обладали романтической аурой – в наибольшей Печорин, в наименьшей – Бузыкин из «Марафона». Служкин же – принципиально неромантический и даже не трагикомический, а, скорее, комический герой, но не в обычном значении этого слова, а в том, в каком его употреблял Чехов применительно к своим пьесам» [Матизен, 2013];

3) «Увы, профессия учителя считается тупиком. Что признает сам главный герой. Повесть о настоящем человеке? Нет, конечно же. Назидание молодежи – не будьте такими, как он? Тоже нет. А может – новый роман воспитания? В котором скорее ученики воспитывают учителя. Да что там – просто жизнь. Зажатая в теснине человеческих предрассудков и нереализованных желаний… Но – пусть не всегда, но все же – прорывающаяся на свободу, победно вскидывающая руки и говорящая: а все-таки нам есть ради чего жить. Пусть на мгновение. Ради таких мгновений и живут. И эта жизнь – в большинстве ситуаций нелепая, смешная, необразцовая и непутевая – но оставляющая надежду на душевное просветление» [Говорушко, 2013];

4) «"Географ глобус пропил" – на удивление живой и забавный фильм, в котором даже несовершенства и шероховатости идут в плюс. Ведь это, в конечном счете, история любви, которой отступления от канонов красоты и истинности только на пользу. А еще это тест для современных российских зрителей на способность получать удовольствие от нормального житейского кино о настоящих, таких, как мы с вами, людях» [Долин, 2013].

5) «Географу» удалось прославить того, кто живет здесь, в наши дни, и не предпринимает ровным счетом ничего. Выходит так, что «ничего» в итоге оказывается единственной возможной стратегией – но только для того, кто хочет любить весь мир, никому не быть залогом счастья, и продолжать надеяться, что мир полюбит его в ответ» [Кувшинова, 2013].

Аргументы против фильма: «мутность», «безжизненность», «фикция», «никакое кино», «пирожное с кремом», «неприличная чувствительность и пугливость авторов», «ляпы», «стыдно смотреть» и т.п.

Примеры:

1) «Уж простите за смехотворную словесную аллюзию, но нужно совсем отчаяться, чтобы выдавать претенциозную мутную мелодраму за откровение, да еще и снятую так безжизненно, что выпускать надо было сразу на ТВ» [Гофман, 2013].

2) «режиссер Велединский лезет из кожи вон, чтобы его фильм нравился самому простому зрителю: через кадр отсылает к советской классике об ищущих смысл жизни мужчинах, очищает первоисточник от всех тягостных монологов, оставляя лишь шутки с прибаутками, напряженно всматривается в глаза хорошего артиста Хабенского. Но его Служкин так и остается фикцией, несуществующим представителем несуществующего поколения, который никак не развивается, не растет, которому на самом деле ничего не надо. Кино получается такое же. То есть никакое» [Рузаев, 2013];

3) «весь фильм выглядит как пирожное с кремом. … Есть ощущение, что создатели «Географа» – люди со вполне приличной творческой репутацией, еще десять лет назад представлявшие собой бодрый и смелый передний фланг российского кино – просто постарели и стали неприлично чувствительны и пугливы. Формула Гоголя: «полюбите нас черненькими», которая в нашем искусстве работала всегда, кажется им слишком рискованной, гораздо безопаснее

снимать очередную сказку для взрослых – пусть и греша против правды» [Зарецкая, 2013];

4) «Здесь нет портрета «героя нашего времени», потому что и героя нет, и нет времени как такового: все его приметы к середине фильма из-за критической массы разнообразных ляпов просто становятся мертвыми декорациями. Нет драмы, и нет даже трагикомедии, потому что смеяться над тем, как учитель напивается с главным школьным хулиганом и читает рэп, становится неуместно и надоедает. А что тут есть? Да ничего. Есть фильм, который практически с самого начала (Служкин дерется в электричке с милиционером под песню «Я свободен») стыдно смотреть. Кроме первого эпизода еще, пожалуйста, навскидку, пара стыдных: и момент со сцеживанием березового сока в бутылку из-под коньяка, и сцена в бане – влюбленная в учителя школьница стонет голая у печи (за молодую актрису почему-то неудобнее всего), учитель до крови стегает себя банными вениками – видимо, изгоняет похотливых бесов» [Артамонова, 2013].

В итоге, на наш взгляд, «Географ…», как и «Класс коррекции» выглядит вторичным продуктом, ничего нового не добавляющим ни к развитию «школьной темы», ни к традиции историй о «лишних людях»…

В фантасмагорической драме «Клинч» (2015) учитель русского языка и литературы «сутулится, зажимает плечи дешевой курткой, норовит проскользнуть незаметно. ... Его не манят ни давно разлюбленная жена … ни явно потерявший уважение к отцу-неудачнику 18-летний сын …, ни стоящая в ожидании ремонта ободранная до голых бетонных стен квартира» [Любарская, 2015]. Но он не какой-нибудь романтик-«шестидесятник»: видит в окне, как «старшие ученики бьют младшего, но не бросится никого спасать. В кабинке служебного туалета совершается прелюдия к сексуальному акту, и тоже ничего особенного учитель не сделает, захлопнет дверь, крикнет в сердцах: "Другого места, что ли, не нашлось?" … школа – идеальная тема для демонстрации лицемерия, обмана, фальши, скуки жизни и беспросветности существования. Школа является, видимо, серьезным психическим потрясением для будущих режиссеров и впоследствии служит источником "черного вдохновения", кузницей кошмара» [Аргангельский, 2015]. Правда, дальше сюжет «Клинча» уходит прочь от школы в сторону сюрреализма и абсурдизма, а, следовательно, и от тематики нашего исследования.

Зато в «Училке» (2015) почти все действие фильма происходит в школьном классе. Поначалу кажется, что мы имеем дело с серьезной драматической проблематикой: «здесь и вечные взаимоотношения старшего и младшего поколений, и попрание моральных и нравственных устоев, и деградация общества и молодёжи, и масштабные проблемы в российском образовании, и социальное расслоение общества» [Николаев, 2015], затронуты «все актуальные темы обывателя, связанного со школой, тут и Украина с США, тут и культура с образованием, тут и бандиты с охранниками», но вскоре «Училка» оборачивается фарсом. … Превращается в какой-то капустник» [Ухов, 2015].

Изученную жизнью пожилую истории играет здесь замечательная актриса И. Купченко, сыгравшая создавшая когда-то один из самых значимых педагогических образов в советском кино («Чужие письма», 1975). Однако в «Училке» авторы фильма поставили ее в столь же неудобное и фальшивое положение, которое было у еще одной талантливой актрисы – М. Нееловой в перестроечном фильме «Дорогая Елена Сергеевна»: пожилая и вроде бы опытная учительница ведет себя со школьниками так, как будто впервые в жизни оказалась в классе и практически ничего не знает об интеллектуальном уровне и нравах современных учащихся. А в этом классе авторам удалось собрать удивительно персонажей – «хамов, лодырей и гопников. Даже отличницы и хорошисты под воздействием нестандартной ситуации начинают демонстрировать свой исключительный эгоизм и озлобленность. Однако воспринимать все это почему-то следует как нечто естественное и легко трансформируемое во что-то здоровое при помощи взмаха волшебного дула. Удивительное дело: всего несколько десятков минут общения, изобилующего взаимными угрозами и оскорблениями – и воцаряется такой всеобщий стокгольмский синдром, что зрителю становится неловко» [Сосновский, 2015].

Аналогичная утрированная фальшь, дополненная издержками пересадки на российскую кинопочву немецкой пьесы, сквозит и в куда более профессионально сделанном «Ученике» (2016). В этой драме на первый план выходит «срыв покровов с обложившей со всех сторон российского

обывателя безысходности весело соревнуется в агрессивности с антиклерикализмом. Здесь в кабинете директора школы обязательно должен стоять российский флаг – чтобы продемонстрировать пронизывающий все показушный псевдопатриотизм. И непременно – перевернутый, подчеркивающий: за этим всем ничего, кроме лизоблюдства, не стоит. Если в школе есть священник, то его часы будут занимать примерно треть экрана, а речь и повадки – свидетельствовать о криминальном прошлом, причем – совсем недавнем. Директриса, завучи, "училки" – мерзкие крикливые тетки (и тупой физрук, да), на уроках рассказывающие о положительных сторонах сталинизма, а вечерами за бутылкой горланящие мерзейший блатняк. Безмозглые менты и охранники готовы, от души поматерившись, креститься на все, что напоминает крест… «Ученик» вовсе не приглашает поразмышлять о проблемах нынешнего российского общества, как утверждает его автор. Вместо этого зрителю дается возможность распалить свою озлобленность» [Сосновский, 2016].

В истории о старшекласснике, использующем религиозный экстремизм как инструмент для бунта, то и дело «проскакивают реплики и сюжетные детали, выдающие западное происхождение оригинала. … Главная беда «Ученика» в другом – в том, что это фильм-предупреждение, а не фильм-исследование. Картина не анализирует душевный мир парня, который становится религиозным фанатиком, не показывает его внутреннюю борьбу, не дает ему права на сомнения и колебания» [Иванов, 2016].

М. Трофименков справедливо пишет также и о вторичности «Ученика»: «Что-то подобное мир уже видел полвека назад. В десятках других фильмов другие тинейджеры – от английских и польских до японских – так же демонстрировали свои гениталии. Так же громили свои слишком буржуазные спаленки и били наповал взрослых надсмотрщиков парадоксальными афоризмами. Приносили в школу презервативы и мечтали автоматными очередями от живота очистить землю от взрослых тоталитарных свиней и ровесников-конформистов. Тогда это называлось молодежным бунтом против торжествующего ханжества: подростковым хулиганством следовало восхищаться» [Трофименков, 2016].

С другой стороны, стоит, наверное, прислушаться и к мнению А. Долина: «Фильм прямолинеен и даже дидактичен, это своего рода наглядная (даже чересчур) демонстрация всех опасностей религии, частной или организованной. Однако художественные достоинства заметно сильнее редких недостатков. … «Ученик» – фильм прежде всего о фанатизме и «оскорблении чувств верующих», но еще – о современной системе образования, об антисемитизме, о гомосексуализме, о лицемерии, обо всех формах тоталитаризма. В этом смысле «Ученик» – стопроцентно политическая картина, и второй такой в России за все новейшее время снято не было» [Долин, 2016].

Фильмы В. Гай Германики, драмы «Географ глобус пропил» (2013), «Училка» (2015) и «Ученик» (2016) рассказывали об обычных школьниках из обычных школ, выбирая из них по большей части наименее социально защищенных. Зато авторы сериалов «Барвиха» (2009) и «Золотые (Барвиха-2)» (2011), снятых уже по американским рецептам, обратились к бытию элитарной школы, где учатся в основном старшеклассники-мажоры. Как и у Гай Германики, роли школьников исполнили профессиональные актеры. В «Барвихе» они снимались в возрасте 20 до 29 лет, а в «Золотых» – и того старше. Переработав американские сериалы «Вероника Марс» (Veronica Mars, 2004-2007) и «Сплетница» (Gossip Girl, 2007-2012), авторы «Барвих» сконструировали стереотипных для фильмов о «золотой молодежи» персонажей: ловелас и его простоватый друг, «золушка», пытающаяся путем обмана попасть в «высшее общество», королева класса и ее свита, и, разумеется, обаятельный и честный парень, который хоть и богат, но отзывчив. Сюжет сериалов вертится вокруг таких ключевых понятий, как дружба, любовь, зависть, ревность, секс, выпивка, обман и подлость. Все это подано с тем же устойчивым моральным релятивизмом, как и у Гай Германики, только мягко, гламурно и без претензий на авторское высказывание.

Примерно в том же духе, правда, без утрированной гламурности «Барвихи» и педалированной сексуальности (включая гомосексуальность) сериала «Физика или химия» (2011), был сделан и сериал «Старшеклассники» (2006-2010).

Мелодрамы

В 1990-х было снято довольно много фильмов, ретроспективно осмысливающих относительно недавнее прошлое. Среди них было и мелодрама «Американка» (1997) Д. Месхиева. Ранее Дмитрий Месхиев («Циники», «Над темной водой») считался умелым стилизатором и одним из лидеров нового режиссерского поколения. Однако «Американка» нанесла его имиджу немалый урон. И все потому, что Месхиев проиграл, что называется, на своем поле. Вместо ностальгичной ретромелодрамы о любовных и житейских делах российских тинейджеров начала 1970-х, на наш взгляд, получилась небрежно скроенная и плохо сыгранная поделка. Конечно, авторы фильма не забыли одеть своих юных героев в брюки клеш и оснастить «битловскими патлами». Но на большее их не хватило. Атмосферы 1970-х в «Американке» нет и в помине. Кажется, что режиссер, не долго думая, просто скопировал (причем примитивно и без вдохновения) киновоспоминания старшего поколения о своем послевоенном детстве. Но, увы, то, что восхищало в «Подранках» (1977) или в «Замри-умри-воскресни» (1989) в трактовке Месхиева выглядело унылым штампом.

По «усредненным» лекалам скроены и многие другие «школьно-вузовские» мелодрамы. Понятно, что в основе мелодраматических историй на школьном материале – любовные перипетии, порой довольно рискованные. Отсюда и еще большая осторожность создателей фильмов по отношению к возрасту исполнителей. Так в «Любимой учительнице» (2016) одиннадцатиклассник влюбляется недавнюю выпускницу педвуза, пришедшую преподавать в его школу. По причинам, указанным выше, на роль влюбчивого школьника был выбран актер 22 лет, что поставило авторов сериала перед выбором: пригласить на роль учительницы девушку в возрасте, соответствующем выпускнице вуза (23-24 года), или, во избежание уравнивания возрастных параметров актеров, взять актрису постарше. Остановились на втором варианте: исполнительнице роли юной учительницы в год выхода сериала на экран исполнилось 33 года.

Понятное дело, что такого рода возрастной кастинг с первых же кадров разрушал доверие к сюжету сериала, тем более что и далее он не давал особых поводов к серьезным размышлениям (чего стоит одна сцена попытки изнасилования учительницы на выпускном вечере одним из друзей главного персонажа). Кстати, на сцене изнасилования (на сей раз одной из выпускниц школы) построена и завязка невзрачного сериала «И шарик вернётся» (2013).

В скучноватом мелодраматическом ключе на экране воплощались и истории любви персонажей постарше: в «Цене любви» (2013) замужняя преподавательница вуза влюбляется в двадцатилетнего парня, в «Работе над ошибками» (2015) школьная учительница через много лет встречается с бросившим ее когда-то мужчиной; в «Белой вороне» (2011) провинциалка из педучилища становится жертвой козней своей коварной свекрови; в «Детям до 16…» (2010) возникал слабо подкрепленный сценарно студенческий любовный треугольник, справедливо получивший негативные отзывы критики [Нефедов, 2010; Фаворов, 2010], так как «зритель видит вместо красоты манерность исполнения, глянцевую вычурность и вопиющую пошлость» [Ющенко, 2010].

В мелодраматическом сериале «Учителя» (2014) известный телеведущий ток-шоу «Поболтаем» ссорится с руководством канала, теряет работу и … устраивается в провинциальную школу учителем литературы (ох, не дает покоя создателям кинотекстов на школьную тему истории о резком перемене статуса своих персонажей, до поры до времени не имевших никакого отношения к педагогике: вспомним хотя бы «Учителя в законе» и «Физрука»). Понятное дело, в школе недавняя телезвезда встречает скромную красавицу-учительницу. Но не только её: на него уже положила глаз гламурная учительница английского, а две бойкие старшеклассницы спорят, кто из них раньше его соблазнит (для чего одна читает «Суламифь» А. Куприна и бросается на учителя с поцелуями, а другая делает татуировку на свой груди и раздевается перед ним в школьной подсобке: не волнуйтесь, роли этих школьниц исполнили двадцатилетние актрисы). На фоне этого в классе всё, как у современных «кинолюдей»: школьники пьют, курят, занимаются сексом (см. «Барвиху», «Золотые» и пр.).

В мелодраме «Первокурсница» (2016) тоже использован прием с персонажем-перевертышем: симпатичная молодая мама легко сдает вступительные экзамены в институт международных отношений вместо своей 18-летней дочери и вскоре влюбляется в импозантного доцента. Достоинство этой ленты, на наш взгляд, в том, что она ничуть не претендует на презентацию

«жизни вуза», а непритязательно играет в романтические чувства.

Среди мелодрам о студентах и школьниках наибольший резонанс вызвал фильм «14+» (2015). Вопреки негласным киноправилам последних десятилетий юным актерам этой картины не 20-25, а реально пятнадцать лет. И ценность фильма «не в драматических конфликтах. Это очень простой фильм про любовь, от которого невозможно оторваться и который потом трудно забыть. Просто в нем (редкий случай, особенно в российском кино) абсолютно все сделано правильно. Главное в «14+» – удивительно легкая и естественная интонация, с которой рассказана история. Если искать приблизительно похожие фильмы о подростках, на ум, возможно, придут «Шведская история любви» Роя Андерссона или даже «400 ударов» Трюффо, вышедшие в 1970-м и 1959-м соответственно. Тинейджеры, может, и меняются в зависимости от эпох и стран – не меняется та неподдельная нежность, с которой на них смотрят режиссеры. … весь фильм звучит живая человеческая речь – и после этого диалоги во множестве других российских картин и сериалов начинают особенно мучительно резать слух» [Корсаков, 2015].

В самом деле, в «14+» звучат «диалоги, «сорванные с языка», точные реакции-отыгрыши, упругий ритм, много смешных моментов. Уместна витальность юных исполнителей, их непрофессионализм (подростков играют подростки) ... Девочки здесь – совсем взрослые (джин-тоник, свидания, рискованный прикид, невинность и порок в одном юном теле); мальчики – совсем дети (болтики, «Лего», заводные роботы, майки с Симпсонами, и пиво в магазине не продают). Обормоты-недоростки ржут над темой урока – «одночлены», молятся на изображение брата Данилы Багрова и в битвах с хулиганами воображают себя Суперменами и Человеками-пауками. Обыкновенные дети у черты взрослости» [Малюкова, 2015].

С другой стороны, во время просмотра наше «сознание погружается в то время, когда взрослые с их проблемами были глупыми и непонятными, а собственные проблемы – единственно важными, когда ничего дальше завтрашнего дня не существовало, а сердце билось сильнее от любовных переживаний, чем от страха быть побитым. Вполне вероятно, что такая метаморфоза произойдет не со всеми. Кому-то «14+» точно покажется неправдоподобным и натянутым. Но даже в том случае, если он таки попадет в резонанс с частотой душевных вибраций, это совершенно не сулит позитивного эффекта. Представьте, будто вас погрузили с головой туда, где тепло и хорошо, а потом за шкирку вытащили обратно во враждебную среду. Представьте, что кто-то грубо и бесцеремонно покопался в ваших интимных переживаниях и выставил их на всеобщее обозрение. Ощущение не из приятных. … оставляет после себя очень странное чувство, смесь ностальгии и опустошения» [Литовченко, 2015].

Казалось бы, «это именно то, о чем можно только мечтать: чтобы российское кино, погрязшее либо в артхаусном снобизме, либо в коммерции «ниже плинтуса», повернулось лицом к залу, к зрителю, к реальной жизни. И научилось препарировать эту жизнь в современных художественных ритмах и интонациях» [Плахов, 2015].

И вот, несмотря на всё это, «14+» стал источником акции гневного протеста: авторов мелодрамы обвинили авторов в пропаганде спиртных напитков, подросткового секса и педофилии и в растлении несовершеннолетних. На сайте change.org петиция с названием «Запретить фильм "14+"» в 2015 году собрала около двух тысяч подписей [Петиция…, 2015]. Вот только некоторые комментарии, размещенные на этом сайте: «Призываю запретить в прокате фильм «14+» и привлечь его создателей к ответственности за пропаганду раннего начала половой жизни, растление детей. Люди, которые допустили в Министерстве культуры спонсирование этого фильма, должны быть наказаны» (Г. Ребенчук, Казахстан); «Нужны фильмы, призывающие к тому, чтобы дети стремились к целомудрию, добродетели, высоконравственному поведению!!! А этот фильм просто нельзя смотреть подросткам!!!» (И. Колобова, Россия) [Петиция…, 2015].

Такой бури не вызывали ни «Нежный возраст», ни «Все умрут, а я останусь», и это при том, что в «14+» нет ни мата, ни откровенных сексуальных сцен, ни жестоких эпизодов насилия. Да и фильм снимался «уже в принципиально иную эпоху, чем Гай Германика. Многое было запрещено, и практически все запреты соблюдены: …ночное свидание влюбленных показано с целомудрием, достойным советских стандартов студии Горького. Но удивительным образом «14+» – это редкий фильм, в котором не чувствуется фальши и условности в изображении жизни подростков, а

пронизывающие его, особенно ближе к финалу, теплота и доброта не оборачиваются патокой. … Едва ли не впервые в нашем кино фильм убедительно показал, что, хотим мы этого или нет, сегодня взрослая жизнь тинейджера начинается в интернете. Впрочем, показано и другое: виртуальный мир не дает ни настоящей разрядки, ни опыта: рано или поздно ты должен проявить себя «в реале» [Плахов, 2015].

Так почему же не развязные телесериалы о школьниках, начиненные сексом (одна «Физика или химия» чего стоит), а именно скромная мелодрама «14+» вызвала такую бурю гнева «трудящихся масс»? Ответ на этот непростой вопрос мы находим у А.С. Плахова: «Действительно, с точки зрения радикального искусства стиль «14+» традиционен, если не консервативен – и это абсолютно оправдано целями и задачами картины. Если бы она была более авангардной, у нее вообще не было бы ни проката, ни скандала, о ней просто никто не узнал бы, кроме группки кинокритиков. Зато истерия, развернувшаяся вокруг данного конкретного фильма, позволяет сделать более широкие выводы, касающиеся культуры и общества в целом. Еще даже полгода или год назад мы находились на другом уровне стремительного падения в омут коллективного бессознательного. Тогда казалось, что главные враги свободного творчества сидят во властных институциях и учреждениях: именно там разрабатывались и оттуда поступали инициативы абсурдных запретов. Сегодня, после того как запретительный джинн был выпущен из бутылки, мы пали еще глубже: инициативы исходят снизу – и это свидетельство нового этапа культурной демократии по-русски» [Плахов, 2015].

Триллеры

В отличие от детектива, триллер относился к жанрам, практически запрещенным в советском кино (тем более – в фильмах школьной тематики). Поэтому появление на постсоветском пространстве триллера «Змеиный источник» (1997) было для тех времен неожиданным. Еще бы: в школе и в её окрестностях действовал маньяк-убийца, а чуть ли не все персонажи фильма были перевертышами, скрывавшими тайны и пороки.

Примерно десять лет спустя А. Стриженов снял мистический триллер «Юленька» (2008), где учитель словесности попадал в готическую атмосферу гимназии, где происходили странные и ужасные вещи. Но «Юленька», разумеется, не только история незадачливого учителя, в первую очередь, это «история слишком умной девочки, которая в два месяца сказала первое слово, в полтора года научилась читать, а в десять уже не знает, чем себя занять, и потому подпадает под несколько статей УК» [Маслова, 2009].

В фильме есть явные намеки на фабулы мифа об Орфее, сказки о Снежной королеве и «Суспирии» Д. Арженто. Однако, «несмотря на очевидное сходство истории с «Суспирией», «Юленька» – это не русская копия Дарио Ардженто. Это Джесс Франко, только быстрее и ироничнее и с тремя слоями глянца. Богатая кэрроловская фактура – косички, гольфики, маечки, девочка душит белочку – политкорректно смягчена отвлекающими сценами здорового гетеросексуального характера» [Корецкий, 2009].

Западная фабульная подкладка наиболее очевидна в мистическом сериале «Закрытая школа» (2011-2012), ремейке испанской «Черной Лагуны» (2007-2010), события которой происходят в элитном интернате. Как и в большинстве прочих российских сериалов, десятиклассников здесь играют актеры в возрасте от 24 до 30 лет. «Закрытая школа» подавалась в медиа «как первый в России мистический сериал о подростках. Но при всем успехе ее у российской телеаудитории создатели сериала не учли важных опций при копировании. В нем действует мелодраматический канон, но отсутствует экспрессия первоисточника. Авторы … выбирают рекламно-оптимистическую интонацию, склоняются к пуризму… Несмотря на смакование черепов, эпизоды таинственного пребывания в мире мертвецов не вызывают страха. По-настоящему жуткие моменты при копировании утрачивают остроту. Но причины популярности «Закрытой школы» – как раз в ее обычности, предсказуемости, ненапряжности» [Спутницкая, 2016, с. 60].

Фантастика

В фантастических фильмах тема школы и вуза закономерно отходит на второй план. Ну, разве школьные эпизоды главные в «Призраке» (2015), где подросток, благодаря с общению, с привидением получает уроки мужского воспитания? Еще меньше места школа занимает в

«Притяжении» (2017), где старшеклассники пытаются выручить из беды симпатичного инопланетянина. «Овечка Долли была злая и рано умерла» (2014) – история о студенте, попавшем из России XXI века в советские 1980-е – тоже не о вузе, а о любви и о том, что студента «судьба забрасывает в прошлое, чтобы он понял, что его отец – мировой мужик, и чтобы он осознал, какой крепкой и веселой была дружба во времена, когда молодые люди не жили в компьютерах и сотовых телефонах. … «изображение 1980-х пропитано иронической ностальгией. Режиссер с восторгом и юмором вспоминает комсомольские дискотеки, автоматы с газировкой, экзамены по научному коммунизму, поездки большими компаниями на маленьких машинах, походные песни под гитару, кроссы в противогазах, драки «городских» и «деревенских», очереди за колбасой» [Иванов, 2014].

И уж совсем редкой жанровой птицей в постсоветской школьно-студенческий тематике был *мюзикл*, что, впрочем, нисколько не умаляет достоинств блестяще поставленных В. Тодоровским «Стиляг» (2008).

Российские фильмы 1992-2018 годов на тему школы и вуза

Место действия, исторический, социокультурный, политический, идеологический, контекст

Особенности исторического периода создания медиатекстов, условия рынка, которые способствовали замыслу, процессу создания медиатекстов, степень влияния событий того времени на медиатексты.

На развитие российского кинематографа значительное влияние оказали сложные процессы, происходящие в социальной, политической и экономической областях, социокультурный кризис, связанный с распадом привычной картины мира, социальных, культурных ценностей, дестабилизацией социального положения, как общественных структур, так и отдельных людей в целом.

К числу наиболее зримых черт, присущих 1990-м годам в России можно отнести:

- потерю прежнего социалистического и коммунистического идеала, который выступал фундаментом формирования мировоззрения советского человека: «путь, пройденный страной в XX в., все чаще трактовался как ошибочный и тупиковый, что ставило под сомнение смысл жизни многих людей. В то же время идея «демократических реформ» по западному образцу показала неспособность выступать в качестве долговременного объединяющего идеала, тем более что первые годы экономических и политических преобразований многим не позволил ощутить преимущества радикальной смены общественного строя» [Барсенко, Вдовин, 2006]. Несомненно, отрицательное воздействие на сознание населения оказывал и распад СССР;

- моральный кризис значительной части населения российского общества, исчезновение ранее существовавшего типа нравственности, связанного с коллективизмом, со стремлением быть полезным обществу. Одновременно увеличился уровень значимости индивидуалистических ценностей эгоистической направленности, размывалось представление о такой прежде фундаментальной ценности, как труд. Происходящие перемены деформировали нравственность и социальную ориентацию людей, что нашло существенное отражение в изменении престижа профессий. В частности такие профессии как ученый, учитель потеряли свою социальную привлекательность, их место заняли профессии банкира, шоумена, предпринимателя и др. Притягательность многих профессий была связана с видимой возможностью быстро и без особых усилий заработать деньги, выйти на уровень высокого уровня потребления. Кроме того, «в общественном сознании девальвировалась такая ценность, как социальная справедливость. Пренебрежение ею со стороны советской партийно-государственной бюрократии не выдерживало сравнения с возможностями «новых русских» и «олигархов» [Барсенко, Вдовин, 2006];

- резкое изменение представлений о социально допустимых нормах поведения. На практике это вело к вседозволенности, на фоне которой развивались различные формы преступности – от мелкого хулиганства, проституции и наркомании до организации криминальных сообществ и заказных убийств.

1990-е годы были ознаменованы всплеском преступности: «в 1992 г. увеличение числа правонарушений составило более 70% в сравнении с предыдущим годом. К 1995 г. в стране совершалось более тысячи заказных убийств в год. Резко росли обороты наркобизнеса, которые, по оценкам МВД, в 1992 г. достигли 2 млрд. долларов в год и увеличивались ежегодно на один

миллиард. Широкий размах приобрела торговля оружием. Происходящее в России в 1990-х гг. С.С. Говорухин назвал «великой криминальной революцией». По выражению Г.А. Явлинского, страна стала «криминальной олигархией с монополистическим государством», В.С. Черномырдин говорил о «тотальной криминализации российского общества» [Барсенко, Вдовин, 2006]. Рост численности «групп риска» в 1990-х – одна из немаловажных причин криминализации социальной структуры российского общества. Это обнищавшие слои населения, безработные, нищие, бомжи, бывшие заключенные, беспризорные и т.п., некоторые группы беженцев из «горячих точек» на территории бывшего СССР и др.;

- формирование системы субкультур («культуры в культуре»), характеризующейся четко обозначенными ценностями, нормами, идеалами, традициями. Данному процессу способствовал уход от авторитарной системы управления. Многие исследователи в области социологии выделяют несколько базовых субкультурных систем в России 1990-х: «высокая» интеллигентская культура, развивающая историческую традицию русской национальной элитарной культуры; «советская» культура, продолжающая традицию минувших десятилетий и основанная на совокупности ценностей, образов, символов старшего и среднего поколений; западная культура либеральных ценностей, социокультурного индивидуализма и экономической независимости, охватывающая значительную часть молодежи, предпринимателей и интеллигенции; маргинальная субкультура социальных низов» [Барсенко, Вдовин, 2006].

Новые экономические реалии оказали заметное влияние на развитие российского кинематографа. Отсутствие государственной поддержки привело к резкому сокращению выпуска фильмов, на российском кинорынке стали доминировать американские ленты. Российские режиссеры столкнулись с проблемой экономической эффективности кино, и коммерциализация этого вида искусства оказала влияние на его проблематику и стилистику. Если «криминально-детективные» особенности 1990-х нашли на экране достаточно «красочное» отражение, то вопрос о положительном «герое нашего времени» остается открытым.

Благодаря государственной поддержке, российское фильмопроизводство в XXI веке стало расти. На этот период и приходится пик выпуска полнометражных теле/кинофильмов, в том числе лент на школьную и образовательную тему.

Рубеж XX – XXI веков стал неоднозначным и довольно сложным временем для российского общества. Коренные социальные, экономические, политические, социокультурные изменения, связанные с процессами перестройки и кризисными явлениями постперестроечного периода, существенным образом коснулись всех сфер жизни россиян, принесли с собой новые проблемы и трудности: рыночные отношения, экспансию западных образцов жизни, включая и медийные предпочтения; обострились трансформационные процессы, связанные с изменением материального положения разных социальных слоев и т.д.

Эти изменения сыграли немаловажную роль и в процессах кинопроката в России, отразились на посещаемости кинотеатров. Так, «снизившись к 1997 г. до минимальных показателей – 0,25 посещения на одного жителя России, к 2002 г. посещаемость кинотеатров незначительно возросла и составила около 40,5 млн. посещений, достигнув значения 0,28. Безусловно, в первую очередь рост посещаемости связан с увеличением количества современных кинотеатров в России и развитием бизнеса кинотеатров в целом. Процесс возрождения кинотеатров достиг кульминации в конце 1990-х – начале 2000-х гг. Теперь кинотеатры – это не просто помещения с одним кинозалом, а крупные мультиплексы, где под одной крышей находятся 5–10 и более кинозалов» [Пичугин, 2009].

Основные политические, экономические, культурные, образовательные характеристики данного исторического периода представлены нами в таблице 8.

Таблица 8. Ключевые даты и события в России и мире в период 1992-2018 годов: политика, экономика, культура, образование (составитель – А.В. Федоров)

Ключевые даты и события в России и мире в период 1992-2018 годов: политика, экономика, культура	
1992	Начало экономических реформ (в частности - отмена государственного регулирования цен в России, приватизации (ваучерной) государственного имущества) нового российского правительства, приведшие к резкому падению курса рубля при продолжающемся первое время дефиците продуктов и товаров (именно в этом году немалое число российских граждан на одних только операциях купли-продажи импортных товаров сколотили миллионные капиталы, часть из которых по соображениям престижа, дружеских связей, но главное – для «отмывки» теневых средств, вкладывались в кинобизнес). Свобода и расширение масштаба религиозной деятельности. Резкое увеличение потока эмиграции россиян на Запад. Российско-американская декларация об окончании «холодной войны»: 1 февраля. Декларация глав государств СНГ о принципах сотрудничества: 14 февраля Визиты Президента России Б.Н.Ельцина в США: февраль, июнь, Внешняя гармония политических отношений между США и Россией. Принятие США пророссийского «Акта в Поддержку Свободы» (Freedom for Russia and Emerging Eurasian Democracies and Open Markets), создавшего основу для экономической помощи ослабленной кризисом российской экономики. Принятие закона «Об образовании»: 10 июля. Указ президента РФ о введение в действие системы приватизационных чеков («ваучеров»): 14 августа. Закон РФ № 3612-I «Основы законодательства Российской Федерации о культуре»: 9 октября. Министр образования РФ поначалу остается назначенный в 1991 году Э.Д. Днепров (1936-2015): до 4 декабря. Э. Д. Днепров был организатором и руководителем школьной реформы, основанной на принципах концепции 1988 года, которая была направлена на деидеологизацию, демократизацию отечественного образования. Под его руководством готовился и закон «Об образовании», при нем начали открываться частные учебные заведения. 7-й Съезд народных депутатов РФ. Назначение В.С. Черномырдина на пост председателя правительства России: 1-15 декабря. Новым Министром образования РФ назначен Е.В. Ткаченко: с 23 декабря. Также, как и Э.Д. Днепров, Е.В. Ткаченко проявил себя как адепт гуманизации и демократизации образования, выступал за дифференцированное образование.
1993	Президентом США становится Б.Клинтон: 20 января. Внеочередной съезд народных депутатов РФ. Попытка отрешения президента Б. Н. Ельцина от власти. Решение о проведении референдума о доверии президенту, председателю ВС и депутатскому корпусу: 26-29 марта. Встреча Б.Н. Ельцина и Б. Клинтона в Канаде: 3-4 апреля. Постановление Правительства Российской Федерации «О регистрации кино- и видеофильмов и регулировании их публичной демонстрации»: 28 апреля. Московский международный кинофестиваль (1993, июль), пожалуй, впервые за всю свою историю испытал дефицит зрителей: толпы жаждущих «лишнего билетика» в десятках столичных кинозалах навсегда ушли в прошлое. Пресытившаяся лакомыми и запретными в былые времена западными фильмами, массовая аудитория предпочла смотреть кино по ТВ и видео (уже дома, а не в доживавших последние деньки видеозалах), не соблазняясь ни изумительной цветопередачей фестивального «кодака», ни громкими именами создателей фильмов. Издание президентом Б.Н. Ельциным указа № 1400 о роспуске Съезда народных депутатов и Верховного Совета России: 21 сентября. Указ президента РФ Б. Н. Ельцина о назначении досрочных выборов президента (на 12 июня 1994): 23 сентября. Захват сторонниками ВС РФ здания мэрии и штурм телецентра в Останкино. Введение чрезвычайного положения в Москве. Указ президента РФ Б. Н. Ельцина об отставке А. В. Руцкого с поста вице-президента. Ввод в Москву войск: 3 октября. Штурм здания ВС РФ. Обращение Б. Н. Ельцина к гражданам России. Разгон восставших с помощью введённых в центр Москвы войск: 4 октября. Трансляция в прямом эфире американской телекомпанией CNN вооруженного штурма мятежного Белого Дома (здания Верховного Совета) в Москве, предпринятого частями российского спецназа и танками: 4 октября. Указ Президента РФ «О дополнительных мерах государственной поддержки культуры и искусства в Российской Федерации»: 12 ноября. Выборы в Совет Федерации и Государственную думу: 12 декабря.
1994	Начало работы нового российского парламента — Федерального Собрания: 11 января.

	Визит президента США Б. Клинтона в Россию: 12-15 января. Постановлением правительства РФ «О неотложных мерах по поддержке системы образования»: 31 марта. Подписание «Договора об общественном согласии». Присоединение РФ к программе НАТО «Партнерство во имя мира»: июнь. Постановление Правительства РФ «О первоочередных мерах по реализации протекционистской политики Российской Федерации в области отечественной кинематографии» (вместе с «Порядком ввоза на территорию Российской Федерации кино-, видеофильмов, созданных в странах, не входящих в Содружество Независимых Государств»): 30 июля. Первая совместная российско-американская программа космических кораблей многоразового использования. Вывод российских войск из Германии: с 1 сентября. Визит Президента России Б.Н. Ельцина в США: 27-29 сентября Начало первой войны в Чечне: 10-31 декабря. Начало резкого падения (примерно вдвое по сравнению с 1992 годом) российского кинопроизводства, вызванного тем, что частные инвесторы перестали использовать кино как инструмент для отмывки денег, а у государства в условиях экономического кризиса не было финансовых средств на поддержку киноиндустрии.
1995	Встреча политических лидеров США и России в Москве, на которых принято шесть совместных заявлений, в том числе о необратимости процесса сокращения ядерного оружия: 10 мая. Встреча Б.Н.Ельцина и Б.Клинтона в Канаде: 16 июня. Захват чеченскими террористами заложников в больнице Буденновска: 14-19 июня. Встреча Б.Н. Ельцина и Б. Клинтона в США: 23 октября. Открытие в Москве первого в России кинотеатра с настоящим многоканальным звуком Dolby – «Кодак-Киномир» (к началу XXI века в столице их будет уже около полусотни, и залы с новой техникой появятся во всех больших и средних российских городах). Выборы в Государственную думу: 17 декабря.
1996	Встреча Б.Н. Ельцина и Б. Клинтона в Москве: 21 апреля. Достижение договоренности между делегатами РФ и представителями чеченских сепаратистов о прекращении военных действий: 27 мая. Указ Президента РФ «О мерах по усилению государственной поддержки культуры и искусства в Российской Федерации»: 1 июля (последующая редакция была от 07.06.2013). Президентские выборы в России, на которых Б.Н. Ельцин в двух турах с большим трудом победил лидера коммунистов Г.А. Зюганова: 16 июня - 3 июля. Министром образования РФ назначен В.Г. Кинелев: 14 августа. На своем посту В.Г. Кинелев особое внимание уделял внедрению информационных технологий в систему образования. Начало введения бакалавриата и магистратуры в России: с 22 августа. Федеральный закон № 126-ФЗ «О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации»: 22 августа. Окончание первой войны в Чечне – Россия и Чечня подписывают мирное соглашение. Начался вывод российских войск из Чечни: 31 августа.
1997	Договор о мире и принципах взаимоотношений между РФ и Чеченской республикой Ичкерия: 12 мая. Президент России Б.Н. Ельцин, Генеральный секретарь НАТО, главы государств и правительств НАТО подписывают в Париже «Основополагающий акт о взаимных отношениях, сотрудничестве и безопасности между НАТО и Российской Федерацией»: 27 мая. Производства российских фильмов, рассчитанных на прокат в кинотеатрах достигло постсоветского минимума – 43-х. Постепенный подъем кинопроизводства начнется в РФ только с 2001 года.
1998	Министром образования РФ назначен А.Н. Тихонов (1947-2016): февраль. Уход В. С. Черномырдина с поста председателя правительства РФ: 23 марта. Всероссийская акция протеста. Основные требования: отставка Б.Н. Ельцина, изменение курса правительства, выплаты долгов по зарплате и пенсиям: 9 апреля. Назначение министра топлива и энергетики С. В. Кириенко на пост председателя правительства РФ: 24 апреля. Встреча Б.Н. Ельцина и Б. Клинтона в Бирмингеме: 17 мая. Резкий обвал курса рубля по отношению к мировым валютам, дефолт: 17 августа. Отставка председателя правительства С. В. Кириенко: 23 августа. Визит президента США Б. Клинтона в Россию: 1-3 сентября. Назначение председателем правительства РФ Е.М. Примакова: 11 сентября. Министром образования РФ назначен В.М. Филиппов: 30 сентября. Начало вещания федерального телеканала «Культура»: 1 ноября. В период его руководства была разработана (а затем утверждена Правительством РФ программа «Модернизация российского образования на период до 2010 года», включавшая разработку новых стандартов общего среднего образования, начального, среднего и высшего профессионального образования, введение многобалльной системы оценок знаний учащихся, поддержку Болонской

	конвенции по образованию, введение Единого государственного экзамена. Нанесение США воздушных ударов по Ираку: 16-19 декабря.
1999	Около 400 тысяч работников образования участвовали в трехдневной Всероссийской акции протеста: Требования: погашение задолженности по зарплате, которая по России достигла 15,3 миллиардов рублей: 29 января. Отставка Е.М. Примакова с поста председателя Правительства РФ: 12 мая. Назначение министра внутренних дел С.В. Степашина председателем правительства РФ: 19 мая. Постепенное повышение мировых цен на энергоносители, вызвавшее начало роста экономики России, продолжавшемуся до августа 2008 года. Возобновление военных действий на Северном Кавказе: август-сентябрь. Отставка С.В. Степашина с поста председателя правительства РФ: 9 августа. Назначение председателя Федеральной Службы Безопасности В.В. Путина председателем Правительства РФ: 16 августа. Проведение США и НАТО военной операции в Югославии, направленной на защиту албанского анклава в Косово. Встреча Б.Н. Ельцина и Б. Клинтона в Стамбуле: 18 ноября. Выборы в Государственную Думу третьего созыва: 19 декабря. Заявление Б.Н. Ельцина о досрочной отставке с поста президента Российской Федерации, назначение В.В. Путина исполняющим обязанности президента РФ: 31 декабря
2000	Избрание президентом России официального приемника Б.Н. Ельцина - В.В. Путина: 26 марта. Дума дала согласие на назначение председателем правительства М.М. Касьянова (исполнявшего обязанности председателя правительства с 7 мая): 17 мая. Визит Б. Клинтона в Россию: 3-5 июня. Гибель подводной лодки «Курск»: 12 августа. Встреча В.В. Путина и Б. Клинтона в США. Принятие совместного заявления «Инициатива по сотрудничеству в области стратегической стабильности»: 6 сентября. Начало постепенного увеличения фильмопроизводства в России.
2001	Президентом США становится Дж. Буш-мл.: 20 января. Начало эксперимента по введению ЕГЭ: апрель. Президент РФ В.В.Путин подписал указы об акционировании всех государственных киностудий и о создании ОАО «Российский прокат»: 4 апреля. Первая встреча (Любляна) Президента США Дж. Буша-мл. и Президента России В.В. Путина: 16 июня. Вступил в силу Федеральный закон «О политических партиях»: 14 июля. Авиационные теракты в Нью-Йорке и Вашингтоне: 11 сентября. США начинают войну в Афганистане: 7 октября. Визит В.В. Путина в США: ноябрь. Концепция «Модернизация российского образования на период до 2010 года»: 29 декабря. Начало ощутимого роста производства российских телесериалов и телефильмов (с пятидесяти в 2001 году до трехсот к началу второго десятилетия XXI века). Благодаря финансовой господдержке постепенно стало увеличиваться и число фильмов (хотя многие из них практически не вышли в прокат из-за своего низкого коммерческого потенциала и/или качества), снятых для кинотеатров. В итоге с начала XXI века кинопроизводство выросло примерно втрое по сравнением с 2000 годом.
2002	Учреждена Национальная кинематографическая академия искусств и наук: 16 февраля. Визит президента США Дж. Буша-мл. в Россию: 23-26 мая. Создание Совета «НАТО-Россия»: 28 мая. Денонсация США договора по ограничению противоракетной обороны: 13 июня. Захват чеченскими террористами заложников в Доме культуры во время музыкального спектакля «Норд-Ост» в Москве: 23-26 октября. Визит президента США Дж. Буша-мл. в Россию: ноябрь.
2003	США начинают войну в Ираке: 20 марта. Визит президента США Дж. Буша в Россию: 31 мая - 1 июня. Подписание Россией Болонской конвенции по образованию: сентябрь. Встреча Дж. Буша-мл. и В.В. Путина в США: 26-27 сентября. Выборы в Государственную Думу четвертого созыва: 7 декабря.
2004	Избрание В.В.Путина на пост Президента РФ на второй срок: март. Министром образования и науки РФ назначен А.А. Фурсенко: 9 марта. В период его руководства была продолжена разработка новых стандартов общего среднего образования, начального, среднего и высшего профессионального образования, поддержка Болонской конвенции по образованию и Единого государственного экзамена (ЕГЭ). Захват чеченскими террористами заложников школе города Беслана: 1-3 сентября. Первый официальный визит президента России В.В. Путина в США: 13-16 ноября.

	Победа «Оранжевой революции» на Украине: ноябрь-декабрь. Избрание президентом Украины проамерикански настроенного В.А. Ющенко: 26 декабря.
2005	Встреча президентов Дж. Буша-мл. и В.В. Путина в Братиславе: 24 февраля. Теракты в лондонском метро: 7 июля. Возобновление Ираном программы обогащения урана и отказ от переговоров с ЕС. Начало «иранского кризиса»: 8 августа. Встреча президентов Дж. Буша-мл. и В.В. Путина в США: 16 сентября. Постановление Правительства РФ № 803 «О Федеральной целевой программе развития образования на 2006-2010 годы»: 23 декабря. Президентом России была сформулирована программа приоритетных национальных проектов в области вания, жилищного строительства, сельского хозяйства, здравоохранения.
2006	«Газовый кризис» между Россией и Украиной: 1-4 января. Заявление Президента России В.В. Путина об окончании контртеррористической операции в Чечне: январь. Вице-президент США Р. Чейни в своей речи обвиняет Россию в использовании своих природных ресурсов в качестве внешнеполитического оружия давления, в нарушении Россией прав человека и в ее деструктивных действиях на международной арене: 4 мая. Саммит «Большой восьмерки» в Санкт-Петербурге: 14-17 июля. Федеральный закон «Об информации, информационных технологиях и о защите информации» № 149-ФЗ: 27 июля.
2007	Политический конфликт между США и Россией по поводу намерения США разместить в Польше и Чехии системы противоракетной обороны. Заявление министра обороны США Р. Гейтса о том, что США «следовало бы быть готовыми к возможному вооружённому конфликту с Россией»: 8 февраля. Речь В.В. Путина на Совещании по мировой безопасности в Мюнхене, резко критикующая внешнюю политику США: 10 февраля. Подписание В.В. Путиным Указа «О приостановлении Российской Федерацией действия Договора об обычных вооружениях в Европе: 14 июля. Выборы в Государственную Думу Федерального Собрания Российской Федерации 5-го созыва. Д.А. Медведев выдвинут кандидатом в Президенты РФ от «Единой России».
2008	Д.А.Медведев избран Президентом России: 2 марта. Встреча Дж. Буша-мл. и В.В. Путина в Сочи: 5-6 апреля. Мировые цены на нефть достигают нового пика – свыше 140 долларов за баррель: июль. Вооруженный конфликт между Грузией и Россией, связанный с Южной Осетией и Абхазией: 8-16 августа. Падением мировых цен на нефть (в 4,6 раза, сначала до 100 долларов за баррель, а потом и ниже – до 30 долларов), крушение ключевых кредитно-банковских консорциумов США как начало самого тяжелого со времен 1930-х годов мирового экономического кризиса, особенно ощутимого в зависимой от экспорта нефти российской экономике: август-декабрь. Резкое понижение курса рубля по отношению к мировым валютам: август-декабрь. Постановление Правительства РФ «О Правительственном совете по развитию отечественной кинематографии»: 24 декабря.
2009	Единый госэкзамен стал обязательным во всей России: 1 января. Президентом США становится Б. Обама, начало «перезагрузки» американо-российских отношений: 20 января. Очередной «газовый кризис» между Россией и Украиной: январь. Мировые цены на нефть повышаются до 70 долларов за баррель: июнь. Первый визит президента США Б. Обамы в Москву, его встречи с президентом России Д.А. Медведевым и премьер-министром В.В. Путиным: 6-7 июля. Президент США Б. Обама объявляет об отмене решения США разместить в Польше и Чехии системы противоракетной обороны: сентябрь. Постановление Правительства Российской Федерации «Об утверждении Правил предоставления в 2010 году из федерального бюджета субсидий на поддержку кинематографии»: 31 декабря.
2010	Президентом Украины стал В.Ф. Янукович: 25 февраля. Подписание Президентом США Б. Обамой и президентом РФ Д.А. Медведевым договора об ограничении ядерных вооружений: 8 апреля. Приказ Минкультуры Российской Федерации «Об организации работы по предоставлению субсидий организациям кинематографии в 2010 году»: 30 апреля. Постановление Правительства РФ «О функционировании единой федеральной автоматизированной информационной системы сведений о показе фильмов в кинозалах»: 18 октября.
2011	Перевороты и восстания в странах Ближнего Востока и Северной Африки (Египет, Тунис, Ливия). Постановление Правительства РФ № 61 «О Федеральной целевой программе развития образования на 2011-2015 годы»: 7 февраля. Постановление Правительства РФ «Об осуществлении государственного контроля (надзора) в сфере образования»: 11 марта.

	Начало первых массовых протестных акций российской оппозиции: с 4 декабря. Федеральный закон Российской Федерации № 436-ФЗ «О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию»: 29 декабря (вступил в силу с 1 сентября 2012 года).
2012	Президентом РФ вновь становится В.В. Путин: 7 мая. Премьер-министром назначен Д.А. Медведев. Министром образования и науки РФ назначен Д.В. Ливанов: 21 мая. На своем посту Д.В. Ливанов (путем введения ежегодного мониторинга вузов) осуществил широкую компанию сокращения числа высших учебных заведений в России, пытался бороться с плагиатом в научной сфере и выступал за введение наукометрических показателей деятельности преподавателей вузов и ученых-исследователей. При нем продолжилась перманентная смена вузовских стандартов. Федеральный закон № 139-ФЗ «О внесении изменений в Федеральный закон „О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию“ и отдельные законодательные акты Российской Федерации по вопросу ограничения доступа к противоправной информации в сети Интернет»: 28 июля. Россия официально вступила во Всемирную торговую организацию (ВТО): 22 августа.
2013	Отречение Папы Римского Бенедикта XVI от престола: февраль. Начало вещания Общественного ТВ России: с 19 мая. Начало уличных протестов и вооруженных столкновений в Киеве: с 21 ноября.
2014	Зимние Олимпийские игры в Сочи: 7-23 февраля. Фактическое отстранение от власти президента Украины В. Януковича: 22 февраля. Присоединение Крыма к России: 1 марта. Вступление в должность президента Украины П.А. Порошенко: 7 июня. Начало военного конфликта на Донбассе: с апреля. Начало санкций Запада (в ответ на события в Крыму и на Востоке Украины) против РФ: с марта. Начало ответных санкций РФ против Запада: 20 марта. Изменения и дополнения к Федеральному закону № 53 «О государственном языке Российской Федерации» (от 1 июня 2005 г.): 5 мая (вступление изменений и дополнений в силу – с 1 июля). Начало ответных продовольственных санкций РФ против Запада: 6 августа.
2015	Создание Евразийского экономического союза: 1 января. Постановление Правительства РФ № 497 «О Федеральной целевой программе развития образования на 2016-2020 годы»: 23 мая. Начало военной операции РФ в Сирии: 30 сентября. Кризис отношений России и Турции из-за сбитого российского военного самолете Су-24 на границе Сирии и Турции: с 24 ноября.
2016	Постановление Правительства РФ «О предоставлении субсидий из федерального бюджета на поддержку кинематографии» 26 января (ред. от 14.10.2016). Приказ Минкультуры России «Об утверждении порядка отбора организаций кинематографии – получателей субсидий на прокат, показ, тифлокомментирование и субтитрирование национальных фильмов, проведение конференций, семинаров, выставок, кинопремий, мастер-классов, сценарных конкурсов, кинофестивалей, показов зарубежных фильмов на территории Российской Федерации, продвижение национальных фильмов, в том числе путем участия в международных кинофестивалях, кинорынках и кинонеделях»: 1 марта. Итоги референдума в Великобритании: британцы проголосовали за выход страны из ЕС (Brexit): 23 июня. Попытка военного переворота в Турции: 15-16 июля. Министром образования и науки РФ назначена О.Ю. Васильева: 19 августа. Избрание Д. Трампа президентом США: 8 ноября. Постановление Правительства РФ «Об утверждении государственной программы Российской Федерации "Реализация государственной национальной политики»: 29 декабря (ред. от 12.05.2017). Продолжение военной операции РФ в Сирии.
2017	Официальное вступление в должность президента США Д. Трампа: 20 января. Постановление Правительства РФ «О правительственной комиссии по вопросам государственной культурной политики»: 10 июля. Подписание Д. Трампом закона, предусматривающего введение дополнительных санкций против России: 2 августа. Продолжение военной операции РФ в Сирии.
2018	Инцидент с отравлением бывшего британского шпиона С. Скрипаля и его дочери в Солсбери (приведший затем к новой серии антироссийских санкций со стороны Великобритании, США и ЕС) – 4 марта. Президентом РФ переизбран В.В. Путин – 18 марта. Разделение Министерства образования и науки РФ на два отдельных министерства – Министерство просвещения РФ и Министерство науки и высшего образования РФ – 15 мая. Аносирование Правительством РФ повышения пенсионного возраста в России – июль. Первая полноформатная встреча президентов США (Д. Трамп) и России (В. Путин) в Финляндии – 16 июля. Новые антироссийские санкцим со стороны США – 27 августа.

	Продолжение военной операции РФ в Сирии.

Российские аудиовизуальные тексты 1992-2018 годов на тему школы и вуза, в отличие от советских времен, уже не контролировались государством, и поэтому могли не совпадать по своим задачам с основными линиями государственной политики в образовательной сфере, официально поддерживающими:

- сочетание частной и государственной собственности учебных заведений;
- модернизацию системы образования, внедрение новых информационных технологий, дистанционного образования;
- разработку и внедрение новых стандартов всех образовательных ступеней;
- введение многобалльной системы оценок знаний учащихся;
- разработку нормативно-подушевого финансирования общего среднего образования;
- Болонскую конвенцию по образованию,
- Единый государственный экзамен в школах;
- сокращение числа «неэффективных» вузов;
- борьбу с плагиатом и некачественными научными исследованиями;
- борьбу с коррупцией в образовательных учреждениях;
- введение наукометрических показателей деятельности преподавателей вузов и ученых-исследователей.

Степень влияния этих официальных тенденций на фильмы о школе и вузе, как показала реальность, была косвенной. Разумеется, в ряде кинотекстов была показана деятельность частных школ, на экранах (особенно в лентах XXI века) в классных комнатах появились современные компьютеры, иногда в диалогах фильмов могла зайти речь о Едином государственном экзамене и о плагиате. Время от времени возникали киноэпизоды, связанные с педагогической коррупцией. Однако в целом фильмы о школе и вузе концентрировались не на учебном процессе, а на межличностных и любовных отношениях основных персонажей.

Как знание реальных исторических событий конкретного периода помогает пониманию данных медиатекстов, примеры исторических ссылок в данных медиатекстах.

Разумеется, знание исторических событий помогает пониманию постсоветских фильмов на тему школы и вуза. Например, анализ политической и социокультурной ситуации последних лет сталинского режима позволяет лучше понять авторскую концепцию и сюжетные перипетии драмы «Какая чудная игра» (1995), а знание исторических событий 1980-х – 1990-х дает ключ к пониманию фильма С. Соловьева «Нежный возраст» (2000). Немало исторических ссылок содержится в таких фильмах как «Исчезнувшая империя» (2007), «Стиляги» (2008), «Институт благородных девиц» (2010-2011), «Частное пионерское» (2012), «Овечка Долли была злая и рано умерла» (2014), «Я – учитель» (2015) и др.

Примеры исторических ссылок в данных медиатекстах.

В современных фильмах о школе отражена неоднозначная ситуация, складывающаяся в связи с материальным расслоением общества. В ряде фильмов отражены непростые взаимоотношения школьников из обеспеченных семей с учащимися среднего достатка, как, например, в «Школе № 1» (2007). Персонажи «золотой молодежи» лидируют и в таких сериалах как «Барвиха» (2009); «Золотые» («Барвиха-2») (2011) и т.д.

Проблемы взаимоотношений современных учеников и учителей, а также непростой путь профессионального становления школьных педагогов также затрагиваются в современных фильмов. Так, например, в фильме «Взрослая жизнь девчонки Полины Субботиной» (2008) выпускница педагогического вуза сталкивается с проверкой своих профессиональных и нравственных качеств.

Социокультурный, идеологический, мировоззренческий, религиозный контекст

Идеология, направления, цели, задачи, мировоззрение, концепции авторов данных медиатекстов в социокультурном контексте; идеология, культура мира, изображенного в медиатекстах.

В постсоветскую эпоху коммунистическая идеология (включая антикапиталистическую,

теорию социалистического реализма) и атеизм в России потеряли свои доминировавшие позиции (хотя фракция коммунистов все постсоветские годы занимала десятки мест в Государственной Думе), а кинопроизводство лишилось цензурного контроля. Поэтому (особенно до вступления в силу в 2012 году Федерального закона № 139-ФЗ «О внесении изменений в Федеральный закон «О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию» и отдельные законодательные акты Российской Федерации по вопросу ограничения доступа к противоправной информации в сети Интернет», изменений и дополнений к Федеральному закону № 53 «О государственном языке Российской Федерации» (2005) – с 1 июля 2014 года) в фильмах на школьно-студенческую тему можно было встретить обилие сексуальных сцен («Физика или химия», 2011), и матерную лексику («Все умрут, а я останусь», 2008). Мировоззрение авторов многих медиатекстов о школе и вузе было чрезвычайно толерантным к таким, воспринимавшимся в советском негативно, факторам как эгоизм, снобизм, алчность, ложь, доминирование, основанное на угрозах, физическое насилие, подростковые сексуальные связи, курение, употребление спиртных напитков (и в отдельных случаях – даже легких наркотиков (см., например, сериал «Физика или химия») и т.п. Богатство, сексуальные удовольствия и развлечения во многом стали определять культуру мира, изображенного в российских медиатекстах о школе и вузе XXI века («Школа № 1», 2007; «Барвиха», 2009; «Золотые», 2011; «Физика или химия», 2011; «Sпарта» (2015), «Физрук», 2014-2016; «Филфак», 2017 и др.).

Если большинство фильмов советского периода о школе неизменно выполняли (наряду с эстетической, художественной и др.) воспитательную и актуальную в советский период идеологическую функцию, то современные ленты школьной тематики имеют ряд особенностей: «отказываясь от установок на мораль, предпочитают позицию отстраненной демонстрации, взгляда со стороны на действительность. Для художественных произведений сегодня характерен уход авторов от навязывания собственной точки зрения и, в конечном счете, отказ от авторства в традиционном смысле слова» [Муравьева, 2010].

К примеру, неоднозначность позиции авторов аудиовизуальных медиатекстов проявляется в репрезентации образов школьников. Так, например, в известном ремейке фильма, снятого по повести А. Гайдара «Тимур & его коммандос» (2004), в очередном (уже третьем в истории российского кинематографа варианте) Тимур предстает перед зрительской аудиторией не идейным пионером, ставшим некогда образцом для подражания для миллионов советских школьников, а вполне современным предприимчивым подростком, вызывающим неоднозначное впечатление у зрителя.

Мировоззрение персонажей «школьного мира», изображенного в медиатекстах

В целом мировоззрение персонажей аудиовизуальных медиатекстов на тему школы и вуза постсоветского периода было оптимистичным (хотя во многих случаях направленным в мир развлечений и секса), однако, нередко возникали и пессимистические настроения, связанные с ощущением одиночества, бедности, бесперспективности и беспросветности жизни, профессиональным «выгоранием» («Учитель в законе», 2007; «Все умрут, а я останусь», 2008; «Крыша», 2009; «Школа», 2010; «Физика или химия», 2011; «День учителя», 2012; «Географ глобус пропил», 2013; «И шарик вернётся» 2013; «Класс коррекции», 2014; «Я не вернусь», 2014; «Клинч», 2015; «Училка», 2015; «Sпарта» (2015), «Ученик», 2016 и др.). Среди персонажей (школьников, студентов и педагогов) по-прежнему выделялись яркие личности, но они в значительно меньше были склонны к раздумьям и сомнениям, зато были готовы к активным действиям на «любовном фронте» («Стиляги», 2008; «Барвиха», 2009; «Золотые», 2011; «Физика или химия», 2011; «Учителя», 2014; «Любимая учительница», 2016; «Первокурсница», 2016 и др.).

Вместе с тем, было снято и небольшое число фильмов на школьно-вузовскую тему, в значительной степени наследовавших традиции советского кино, где доминировала «старомодная» иерархия ценностей (трудолюбие, честность, готовность прийти на помощь хорошим или отступившимся людям): «Простые истины» (1999-2003), «Исчезнувшая империя» (2007), «Взрослая жизнь девчонки Полины Субботиной» (2008), «Частное пионерское» (2012), «Дневник мамы первоклассника» (2014), «Овечка Долли была злая и рано умерла» (2014), «Сельский учитель» (2015), «Призрак» (2015), «Хороший мальчик» (2016), «Спасти Пушкина» (2017) и др.

Основной стереотип успеха в этом мире. В большинстве современных фильмов о школе стереотип успеха тесно связан с личными победами (достижением высокого результата, победы в отношениях, обладание материальными ценностями и т.д.). Личностный успех современного персонажа напрямую зависит от умения решать проблемы (причем методы для этого выбираются далеко не всегда законные и достойные). Яркими примерами здесь могут служить комедийный сериал «Физрук» (2014-2016), детективный сериал «Sпарта» (2015) и т.д.

Структура и приемы повествования в данных медиатекстах

Схематично структуру, сюжет, репрезентативность, этику, особенности жанровой модификации, иконографии, характеры персонажей аудиовизуальных медиатекстов школьно-вузовской тематики постсоветской эпохи можно представить так:

Место и время действия медиатекстов. основное место действия – классы, аудитории, коридоры, дворы, квартиры, частные особняки; время действия в основном (если это не ретроленты) соответствует году съемок того или иного фильма;

Характерная для данных медиатекстов обстановка, предметы быта: обстановка и предметы быта фильмов иногда, как и в советские времена, по-прежнему скромные, но всё чаще показываются элитарные учебные заведения, квартиры и дома обеспеченных слоев общества (Барвиха», 2009; «Золотые», 2011; «Физика или химия», 2011; «Закрытая школа», 2011-2012; «Учителя», 2014 и др.);

Жанровые модификации: комедия, драма, мелодрама; Большинство фильмов на школьную тему, вышедших на экране в последние годы, представляют собой смешение жанров, в результате чего происходит трансформация в так называемые «семейные фильмы».

(Стереотипные) приемы изображения действительности: положительные персонажи редко показываются в идеализированном варианте, а отрицательные тоже, как правило, подаются неоднозначно, хотя есть и рецидивы из времен соцреализма. Отход от стереотипов изображения действительности, характерных для многих отечественных кинолент школьной проблематики советского периода, привел к копированию клише и стереотипных приемов западного кинематографа. Как правило, большинство фильмов, снятых по мотивам своих западных «собратьев» стремится к гипертрофированному изображению типичных ситуаций и образов типичных персонажей.

Типология персонажей (черты характера, одежда, телосложение, лексика, мимика, жесты персонажей, присутствие или отсутствие стереотипной манеры репрезентации персонажей в данных медиатекстах):

- *возраст персонажей:* возраст школьников находится в пределах 7–17 лет, однако, чаще встречаются персонажи-старшеклассники; возраст студентов в основном в диапазоне от 18 до 25 лет; возраст остальных персонажей (учителей, преподавателей, родителей, дедушек и бабушек и пр.) может быть любым, но преобладают взрослые до 60 лет;

- *уровень образования:* у школьников и студентов соответствует классу и курсу обучения, учителя предположительно окончили вузы, образование других персонажей может быть любого уровня;

- с*оциальное положение, профессия:* материальное положение учащихся резко дифференцированно, они могут быть как из бедных семей, так из семей бизнесменов, богатых чиновников. Профессии их родителей находятся в довольно разнообразном спектре. В фильмах школьной тематики одной из ключевой фигур выступает образ учителя. Нужно сказать, что произведения игрового кинематографа на школьную тему неизменно служили важным транслятором формирования образа педагога в обществе. В свою очередь, тема учительства постоянно поднималась в отечественном игровом кино и не утратила своей актуальности. Однако если обратиться к игровым фильмам разных периодов, то можно заметить, что отношение к учителю последние десятилетия меняется отнюдь не в лучшую сторону.

- *семейное положение персонажа:* школьники, естественно, не связаны узами брака; студенты в основном тоже не спешат жениться; взрослые персонажи преимущественно женаты; но педагоги, напротив, одиноки (последнее всё чаще становится поводом для фабульных поворотов, связанных с любовными отношениями учителей/преподавателей с учащимися); Уровень

благополучия человека и счастья школьника никак не связывается с крепкой семьей, как, например, это было в период «оттепели».

- *внешний вид, одежда, телосложение персонажей, черты их характеров, лексика*

Внешний вид персонажей школьников и студентов в фильмах постсоветского периода находится вне строгих рамок. Это может быть и форма элитного частного учебного заведения, и вольная одежда. Как показал анализ наиболее популярных современных фильмов о школе, произведения масскульта предлагают зрителю следующие образы: благополучный и уже не знающий, чего ему хотеть, школьник из «золотой молодежи»; неудачливый, наивный, добрый, стремящийся помочь друзьям в трудную минуту школьник из обычной или бедной среды. Что касается учителей, то здесь, в зависимости от жанра, событийных линий могут создаваться самые разные образы: «страшный снаружи, но добрый внутри» учитель физкультуры из сериала «Физрук», понимающая и ответственная молодая учительница из фильма «Взрослая жизнь девчонки Полины Субботиной» (2008); безалаберный и безответственный Виктор Служкин из киноистории «Географ глобус пропил» (2013) и др.

Кадр из фильма «Школа» (2010) дает представление о внешнем виде, одежде, телосложении постсоветских персонажей–школьников.



Кадр из фильма «Школа» (2010)

Школьники и студенты в российских фильмах 1992–2018 годов, в отличие от аналогичных персонажей советских фильмов, изъясняются с помощи грубой жаргонной, иногда даже матерной лексики, хотя, разумеется, есть и фильмы, где этого нет, или почти нет (например, «Частное пионерское», 2012).

Педагоги из фильмов постсоветской эпохи, как правило, уже не интеллектуалы; уважительная дистанция между ними и учащимися практически сломана (особенно ярко это проявилось в таких фильмах как «Школа» (2010), «Физика или химия» (2011), «Географ глобус пропил», 2013, «Учителя» (2014), «Клинч» (2015), «Училка» (2015), «Sпарта» (2015), «Любимая учительница» (2016), «Физрук» (2014-2016), «Хороший мальчик» (2016) и др.

Зато теперь они уже могут себе позволить многие (фри)вольности в одежде.

Кадр из фильма «Физика или химия» (2011) отражает внешний вид, одежду, телосложение персонажей-педагогов постсоветских лет.



Кадр из фильма «Физика или химия» (2011)

Существенное изменение в жизни персонажей медиатекстов и возникшая проблема (нарушение привычной жизни):

Вариант № 1: среди персонажей-школьников/студентов, живущих обычной жизнью, находятся те, кто по каким-либо причинам не вписываются в стандартные рамки межличностного общения и учебного процесса, то есть:

- пытаются доминировать, подчинять себе учащихся, действуя при этом жестокими методами («Учитель в законе», 2007; «Барвиха», 2009; «Золотые», 2011; «Физика или химия», 2011; «Sпарта», 2015 и др.);

- выделяются среди остальных учащихся своей неординарностью (как со знаком плюс, так и со знаком минус) и из-за чего вступают в конфликт с классом и/или педагогами («Школа», 2010; «Физика или химия», 2011; «Класс коррекции», 2014; «Sпарта», 2015; «Ученик», 2016 и др.);

- влюбляются («Рыпкина любовь», 1993; «Займемся любовью», 2002; «Исчезнувшая империя», 2007; «Школа № 1», 2007; «Стиляги», 2008; «Барвиха», 2009; «Детям до 16…» (2010), «Золотые», 2011; «Физика или химия», 2011; «Частное пионерское», 2012; «Географ глобус пропил», 2013; «Овечка Долли была злая и рано умерла», «14+», 2015; «Sпарта», 2015; «Любимая учительница», 2016; «Филфак», 2017 и др.);

Вариант № 2: среди обычных персонажей-учителей, находятся неординарные – те, кто тоже не вписываются в стандартные школьные рамки, то есть пытаются:

- противостоять устаревшим и/или, с их точки зрения, неверным методам директора и/или педагогического коллектива и вступают с ним/ними в конфликт («Физика или химия», 2011; «Физрук», 2014; «Сельский учитель», 2015; «Sпарта» 2015; и др.);

- наладить с учащимися особо доверительные отношения, хотя порой это сделать очень нелегко («Простые истины», 1999-2003; «Учитель в законе», 2007; «Взрослая жизнь девчонки Полины Субботиной», 2008; «Школа», 2010; «Физика или химия», 2011; «Географ глобус пропил», 2013; «Учителя», 2014; «Физрук», 2014; «Сельский учитель», 2015; «Любимая учительница», 2016; «Ученик», 2016; «Хороший мальчик», 2016; «Спасти Пушкина», 2017 и др.).

Решение проблемы:

Вариант № 1 (ученический):

- «правильные» персонажи (школьники, студенты, учителя, преподаватели, родители, знакомые взрослые) индивидуальными и совместными усилиями возвращают нестандартных и/или влюбленных учащихся к обычной жизни («Учитель в законе», 2007; «Учителя», 2014; «Училка», 2015 и др.);

- нестандартные учащиеся остаются при своих убеждениях, так как не поддаются педагогическим/родительским воздействиям («Тронутые», 2005; «Все умрут, а я останусь», 2008; «Стиляги», 2008; «Юленька», 2008; «Барвиха», 2009; «Школа», 2010; «Золотые», 2011; «Физика или химия», 2011; «Класс коррекции», 2014; «Sпарта», 2015; «Ученик», 2016 и др.);

Вариант № 2 (педагогический):

- *неординарные педагоги одерживают победу (*«Учитель в законе», 2007; «Взрослая жизнь девчонки Полины Субботиной», 2008; «Учителя», 2014; «Сельский учитель», 2015 и др.);

- *результат отношений педагогов с учащимися оказывается неоднозначным...* («Школа», 2010; «Физика или химия», 2011; «Географ глобус пропил», 2013; «Физрук», 2014; «Училка», 2015; «Sпарта», 2015; «Ученик», 2016; «Хороший мальчик», 2016 и др.).

Что касается гендерного аспекта школьно-вузовской темы, но, как и последние десятилетия СССР, в российском кинематографе среди персонажей-учителей/ преподавателей доминируют женщины, всё чаще одинокие и/или неустроенные («Школа», 2010; «Физика или химия», 2011; «Училка», 2015; «Sпарта», 2015; «Ученик», 2016; «Хороший мальчик», 2016 и др.).

Выводы. Большинство фильмов о школе и вузе постсоветского периода были основаны на стереотипах, которые в значительной мере отражали существенные изменения, произошедшие после распада СССР и перехода России на капиталистический путь развития. В целом образы педагогов и учащихся подверглись сильной трансформации. К примеру, многих персонажей-учащихся российских школьно-студенческих фильмов XXI века можно характеризовать старым русским словом «чернь»: они (почти) лишены интеллекта, у них нет позитивных жизненных

перспектив и интересов, и «тем, кто еще не привык каждый день надираться и засыпать в обнимку с бутылкой, в этом не трагичном, но безысходном мире остается только одно. Сперва надо потоптаться на дискотеке …, затем нужно поцеловаться в подъезде на фоне неприличных надписей, потом можно покататься по району на мотороллере, а в финале… Ну, вы сами знаете. Небось не маленькие!» [Иванов, 2015]. Другая (меньшая) часть персонажей – так называемые «мажоры», дети богатых родителей, интересы которых тоже в основном сексуально-развлекательные, но зато есть отчетливая жизненная гедонистическая перспектива. Третья группа (весьма немногочисленная) состоит из агрессивных индивидуальностей, стремящихся к тотальному доминированию: «класс, как сообщество, в состоянии хаоса, начинает самопроизвольно устанавливать собственное понимание порядка, практически всегда воспроизводящее признаки архаических обществ, тяготеющих к «теневым» (мафиозным) или криминальных структурам. Связи выстраиваются и регулируются правом сильного. В отношениях между учениками широко используются шантаж и подкуп, выбирается «козел отпущения», устанавливается жесткая дифференциация на господствующих и подчиненных, почти постоянно пребывающих в состоянии лиминальности (униженности и лишения прав, дефицита персональной значимости). Чаще всего власть захватывается неформальным лидером, наделенным психотипическими признаками харизматика, умело манипулирующего своими адептами. Именно такой лидер начинает противостоять власти учителя, и между ними разворачивается поединок, исход которого всегда непредсказуем» [Круглова, 2016, с.103]. И, наконец, четвертая группа (тоже небольшая) персонажей школьно-студенческого возраста – наследники старого доброго советского кино: умные, честные, целеустремленные, дружные и принципиальные.

Что касается образов педагогов, то в российском кино в последние годы все чаще появляются одинокие, нищие, потерявшие жизненные ориентиры и по большому счету интерес к профессии (имеющей очень низкий общественный статус), не пользующиеся уважением у учащихся учителя и преподаватели; «авторитет учителя чрезвычайно низок и не поддерживается даже на уровне формального следования правилам. Ресурс управления процессом овладения знаниями предстает либо как исчерпанный, либо как ненадежный. Учителя фактически не являются представителями власти, трансляторами официально принятых культурных и социальных норм, а именно эта функция объединяла классическую школу на всех этапах ее истории – от начала Нового времени до конца индустриального общества» [Круглова, 2016, с. 103]. В таком контексте и звучат в российских фильмах такие унижающие образ педагога и педагогического вуза словечки как «препод», «училка», «научник», «отстой», «педюшник», за жаргонностью которых просвечивают такие слова как «неуспешный», «нищий», «нелепый», «нудный», «неудачник», «безнадежно отставший от современной жизни».

В противовес им возникают образы авторитарных педагогов-руководителей, занимающих административные кресла директора, завуча, декана и пр. И лишь небольшую группу киноперсонажей составляют талантливые и творческие учителя, преданные своему делу.

В XXI веке отчетливо обозначился приоритет сериала в школьно-студенческой тематике. Конечно, в первую очередь это было связано с тем, что заработать деньги на кинопрокате фильмов о школе и вузе стало практически невозможно, а телесериалы (даже художественно малозначимые) за счет доходов от рекламы стали приносить существенную прибыль. Но с другой стороны, немаловажен и идеологический фактор, ведь «идеология объясняет, но и сериал объясняет. Идеология принуждает, но и сериал принуждает, только делает это более тонко. Идеология абстрактна, сериал – конкретен. Но самое важное в другом: идеология действует на разум, сериал – на сердце. Поэтому процесс воздействия идеологии заметен, процесс воздействия сериала – спрятан. … Если новости делают это напрямую, то сериал – в мягкой форме. Он стоит как бы между полюсами Приказа и Просьбы. Сериал оправдывает мир, объясняя логику даже неправильных поступков» [Почепцов, 2017]. Отсюда и торжество толерантного (как бы нейтрального) отношения авторов к подлости, агрессивному психологическому доминированию и лжи (и даже к легким наркотикам) в таких сериалах как «Школа», «Золотые», «Физика или химия» и др. Таким образом, сериальные версии школьно-студенческой реальности, на наш взгляд, в какой-то степени влияют на реальность настоящую.

Современные исследования [Чернобровкина, 2013; Дзюба, 2017 и др.] свидетельствуют о том, что фильмы на школьную тему продолжают оказывать существенное влияние на формирование нравственных, мировоззренческих ориентаций подрастающего поколения, выполняют воспитательную функцию, формируют ценностную сферу современных школьников. Неизменно актуальными в рассматриваемых лентах остаются истории взросления, становления ценностных представлений школьников. При этом нередко персонажи школьного возраста представлены прагматиками, индивидуалистами, для которых стремление к достижению успеха означает выбор не всегда достойных средств.

Для большинства респондентов школьного возраста в числе приоритетных киноперсонажей выступают герои западных блокбастеров преимущественно развлекательного характера. Это объясняется тем, что значительная часть фильмов на школьную тему, вышедших на экраны а последние два десятилетия, базируется на аналогах западных кинофильмов для семейного просмотра с характерными клише и стереотипными изображениями персонажей и сюжетных линий.

Далеко не всегда произведения современного кинематографа на тему школы транслируют положительные имиджи, включая как сам процесс образования, так и образы учителей и школьников. Во многих фильмах можно столкнуться с негативным отношением к представителям учительской профессии.

На современном этапе развития игрового кинематографа на школьную тему предпочтение отдаётся популярным жанрам: комедии, мелодраматическим и драматическим фильмам, нередко происходит размывание жанровой специфики.

Итак, анализ российских фильмов 1992-2018 годов на школьно-вузовскую тему показывает, что:

- образовательный/воспитательный процесс оставил в прошлом советские рамки коммунистических ориентиров и антирелигиозной направленности;
- резко увеличилось число развлекательной трактовок;
- сюжеты не связаны напрямую с ключевыми международными политическими событиями, хотя в той или иной степени находятся в зависимости от внутриполитических установок;
- основные конфликты строятся на противостоянии неординарных педагогов и учащихся с косностью, бюрократизмом, серостью начальства / коллег / коллектива; очень часто акцент делается на проблемных зонах (кризис, разочарование и усталость, профессиональное «выгорание» педагогов; бюрократизм; коррупция; прагматичный цинизм учащихся; подростковая жестокость и пр.);
- среди персонажей отчетливо проявляется имущественная дифференциация;
- персонажи-учащиеся в основном делятся на следующие категории: сохраняющие оптимизм и жизненную перспективу (часто связанную с материальным статусом и гедонизмом), либо находящиеся в состоянии депрессии и безнадежности;
- активность учащихся в большей степени направлена в сторону развлечений, секса и материальной выгоды;
- отношения педагогов и учащихся лишились барьеров субординации, во многом из-за того, что престиж педагогической профессии в глазах учащихся и общественности продолжил свое падение;
- в педагогических коллективах на первый план по-прежнему выходят образы педагогов-женщин, нередко одиноких и неустроенных;
- внешний вид учащихся и педагогов стал еще более «вольным», ярко обозначив женскую сексапильность;
- киноистории о студентах, в отличие от ряда советских аналогов, практически лишены интеллектуальных споров, зато плотно погружены в жанровую стихию мелодрамы и/или комедии; да и в целом любовная тематика в кино на школьно-вузовскую тему по большей части подается акцентировано комедийно и/или мелодраматически.

Отечественные мультипликационные фильмы на тему школы и вуза

В различные временные периоды авторы отечественных мультипликационных фильмов ставили перед собой разнообразные задачи, как идеологического, так и сугубо развлекательного характера. Нам представляется интересным, в данном контексте, проанализировать образы школьников, представленные в анимации советского и российского периодов.

Вопрос эволюции образа школьника в советских и российских мультфильмах сегодня исследован очень слабо. В целом образ школы, вуза, педагога, студента и школьника рассматривались преимущественно на материале кинематографа [Баранов, 1979; Кабо, 1978; Левшина, 1978; Парамонова, 1976; Пензин, 1973; Рабинович, 1991; Усов, 1980; Федоров, Левицкая, Горбаткова, 2017; Аркус, 2010 и др.], реже – на материале телевидения и сети Интернет [Шипулина, 2010; Шмитько, 2017; Маченин, 2016 и др.]. Имеются также исследования в области медиаобразования, в том числе и на материале мультипликации [Баженова, 1993; 2011; Самойлов, 1999; Хилько, 2003; Челышева, 2008 и др.], однако, они почти не затрагивают школьную тематику анимационных фильмов.

Герменевтический анализ советских и российских мультфильмов (1922-2018) на школьную тему.

Исторический контекст. Особенности исторического периода создания медиатекстов, условия рынка, которые способствовали замыслу, процессу создания медиатекстов, степень влияния событий того времени на медиатексты.

Образ школьника в отечественной мультипликации наиболее широко представлен в мультфильмах советского периода с 1950-х по 1980-е годы. В это время благодаря серьезному отбору и цензуре, на экраны попадали произведения, созданные замечательными художниками-мультипликаторами, режиссерами, сценаристами. Мультфильмы советского периода всегда включали в себя воспитательный, нравоучительный аспект, хотя некоторые из них были образовательными, развивающими («Коля, Оля и Архимед» (1972), «Наш друг Пишичитай» (1978-1980) и др.).

На сегодняшний день мультфильмы о школе не столь актуальны. Работы, в которых можно увидеть школьников как таковых, учебный процесс, жизнь школы («Эволюция Петра Сенцова» (2005), «Война миров» (2007) практически не встретить на экранах телевизоров. Очень востребованы познавательные, развивающие, обучающие мультфильмы и интерактивные игры на их основе, где уже полюбившиеся герои мультипликационных сериалов рассказывают детям о правилах дорожного движения, нотах, цифрах и буквах и т.п. («Смешарики» (с 2004 г.), об устройстве различной техники («Фиксики» (с 2010 г.), об изобретениях учёных всего мира «Новаторы» (2011) и др.



Кадр из мультсериала «Фиксики. Посудомоечная машина» (2017)

Такого рода мультфильмы имеют огромный охват предметов и тем: азбука, математика, география, астрономия, биология (серия развивающих мультфильмов «Занимательные уроки», «Энциклопедия всезнайки», «Всемирная история» (2004-2009); физики и информатики – векторная и растровая графика, устройство монитора, хранение информации, прогнозирование погоды, землетрясения, электромагнитные явления и т.д. («Почемучка» (2009-2012) и др.). Зачастую, насыщенные полезной информацией обучающие и развивающие мультфильмы имеют менее

занимательный сюжет и не так интересны детям как развлекательные.

Как знание реальных исторических событий конкретного периода помогает пониманию данных медиатекстов.

В Советском Союзе воспитанию молодого поколения придавалось большое значение, и педагогический потенциал мультипликационных фильмов играл здесь не последнюю роль. В простой и красочной форме мультипликация предлагала молодому зрителю поучительные истории о том, каким должен быть достойный советский человек. Сюжет таких мультфильмов был не очень сложен, но всегда имел основную идею, пропагандируя ценность знаний, дружбы, взаимопомощи, высокие моральные принципы, нормы поведения и т.д.

Современные мультфильмы о школе часто не несут в себе воспитательных функций: яркая, с увлекательным сюжетом и применением новых технологий анимация, скорее – развлекательный продукт. При этом доступность информации любого рода, а также отсутствие цензуры, способствует появлению мультипликационных фильмов про школу и школьников совсем не позитивного характера. В качестве примера можно привести мультсериал ставший хитом Рунета под названием «Школа–13» («School–13»). С 2004 года серии о подростке Диме набирают популярность среди молодежи. Темы сюжетов близки и понятны нынешним подросткам, они узнают в действиях главного героя себя и распространенные жизненные школьные ситуации, которые возможно, происходят и в их классе, школе. Однако главный герой ленив, все свободное время проводит за компьютерными играми, отвечая на уроках «наугад» получает хорошие оценки, в результате чего делает вывод, что учиться серьезно вовсе необязательно. При этом тексты буквально переполнены нецензурной лексикой.



Кадр из мультсериала «Школа–13» (2014)

Примеры исторических ссылок в данных медиатекстах.

Герои советских мультфильмов – это юные октябрята и пионеры, они следуют идеям коммунизма, всегда готовы прийти на помощь, дружны, честны и трудолюбивы. Частый атрибут положительного героя – пионерский галстук.



Кадр из мультфильма «Проделкин в школе» (1974)

Сегодня детские организации уже не имеют такой силы воздействия на молодое поколение, а былые идеи зачастую высмеиваются и преподносятся в неприглядном виде. Например, в мультфильме «Война миров» (2007) о жизни учеников 5-7 классов обычной современной школы, где идет постоянная борьба школьников с администрацией, завуч с красноречивой фамилией

Зверева представлена как резко отрицательный и комичный персонаж с «пионерским» прошлым. Причем в основе сюжета лежит совсем не учебный процесс, а именно «война» в основном с завучем школы, ученики в ходе этой борьбы строят хитрые планы, обманывают родителей, и все же оказываются победителями в этой схватке. И, по словам главных героев, эта «война» продолжится пока «учителя не научаться их уважать!».



Кадры из мультфильма «Война миров» (2007)

Социокультурный, идеологический, мировоззренческий контекст.

Идеология, мировоззрение авторов данных медиатекстов в социокультурном контексте; идеология, культура мира, изображенного в медиатекстах.

Идеология мультфильмов советского времени на школьную тему основывалась на таких качествах как честность, трудолюбие, верность дружбе, тяге к знаниям, помощи слабым, отстающим или оступившимся. Основной целью советских мультфильмов про школу была демонстрация детям важности обучения. К чему может привести неграмотность и необразованность в шуточной, «сказочной» форме повествуют мультфильмы: «Остров ошибок» (1955); «Опять двойка» (1957); «В стране невыученных уроков» (1969); «На задней парте» (1984-1985) и др. Особое место отводилось мультфильмам, где возможность получать знания представлялась как привилегия, главные герои, не признавая этого, проходят ряд испытаний, в конце концов, понимая ценность обучения и возможности получения знаний («Баранкин, будь человеком!», 1963; «Пантелей и пугало», 1985 и др.).

Тема патриотизма также освещается мультипликаторами, в 1971 году был выпущен мультфильм «Приключения красных галстуков» о массовом героизме детей в годы Великой Отечественной войны.



Кадр из мультфильма «Приключения красных галстуков» (1971)

Ленивые, злые, необразованные герои в советских мультфильмах были представлены отрицательными персонажами, вызывающими чувство жалости и сочувствия у окружающих, они отвергались одноклассниками и обществом. В сюжетах прослеживалось очевидное противопоставление добра и зла, хорошего и плохого, а отрицательные герои в итоге становились на путь исправления («Жизнь и страдания Ивана Семенова», 1964; «Федя Зайцев», 1948 и др.).



Кадр из мультфильма «Федя Зайцев» (1948)

Мировоззрение людей мира, изображенного в медиатекстах, иерархия ценностей согласно данному мировоззрению; как данные медиатексты отражают, укрепляют, внушают, или формируют отношения, ценности; поведение, мифы

В советский период:

- оптимистическое *мировоззрение,* основанное на коммунистической идеологии в ее сталинской/ленинской трактовке;
- *иерархия ценностей:* коммунизм, пионерия, комсомол, знания, мораль, коллектив.
- *основной стереотип успеха в этом мире:* образованность, высоконравственное поведение, стремление к знаниям, активность, трудолюбие.

В российский период:

- оптимистическое *мировоззрение,* основанное на вере в свои силы и удачное стечение обстоятельств;
- *иерархия ценностей:* самоуважение, самоутверждение, соответствие современным тенденциям, требованиям времени;
- *основной стереотип успеха в этом мире*: иметь возможность получать то, чего хочешь, не прилагая особых усилий.

Структура и приемы повествования в данных медиатекстах.

Схематично структуру, репрезентативность, этику, особенности жанровой модификации можно представить следующим образом:

- *место и время действия медиатекстов:* СССР и современная Россия.
- *характерная для данных медиатекстов обстановка, предметы быта:* чаще обстановка – это школа, учебный класс, школьные коридоры, холлы, школьный двор, домашняя обстановка.
- *жанровые модификации:* комедия, приключения, фантастика.
- *(стереотипные) приемы изображения действительности:* школьники изображены как правило во время уроков, общественной работы и в свободное от учебы время.

Типология персонажей:

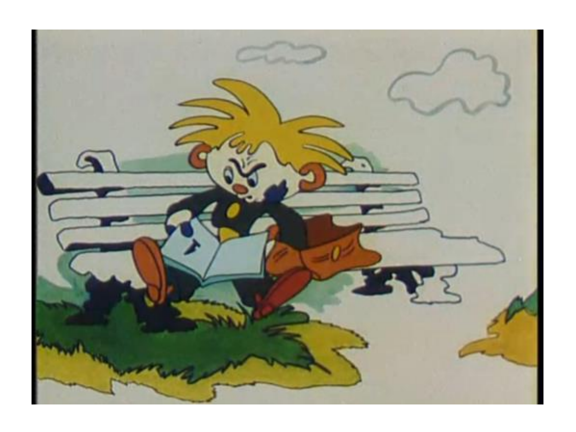
- *возраст персонажа:* 7-17 лет;
- *уровень образования:* в процессе учебы в общеобразовательных учебных заведениях;
- с*оциальное положение, профессия:* школьник.
- *семейное положение персонажа:* как правило, не акцентировано.
- *внешний вид, одежда, телосложение персонажа, черты его характера, лексика* зависит от целей автора медиатекста.

Вариант № 1. Положительный персонаж: школьник, опрятно одетый, чаще в школьной форме, имеющий правильную речь, хорошую осанку, спортивное телосложение, ведущий здоровый образ жизни, активист (октябренок, пионер или комсомолец в советский период), представляющий правильные ориентиры в поведении, моральные и нравственные ценности.



Кадр из мультфильма «Волшебный магазин» (1953)

Вариант № 2. Отрицательный персонаж: школьник, пассивный, двоечник, бездельник, неопрятный, олицетворяющий аморальные нормы поведения.



Кадр из мультфильма «Проделкин в школе» (1974)

Вариант № 3. Различные типажи, которых сложно однозначно отнести к положительным или отрицательным героям, т.к. их поведение не всегда однозначно трактуется сюжетом: «обжора», «ботаник», «зависимый от телефона/интернета/видеоигр», «разгильдяй» и др.

Итак, в советских мультфильмах школьник в основном представал положительным персонажем, или поначалу неуспевающим, но в итоге вставшим на путь исправления. Образ главного героя и/или поучительный сюжет призывал несовершеннолетнюю аудиторию быть честным, трудолюбивым, отзывчивым, верным дружбе, добрым, образованным, воспитанным, устремленным к знаниям, то есть давался образец, на который нужно было быть похожим. Отрицательные персонажи (хулиганы, бездельники, трусы, лентяи, двоечники) в советских мультфильмах безоговорочно осуждались, но им предлагались варианты эффективного изменения в положительную сторону.

В современной мультипликации к образу школьника и школы обращаются довольно редко, несмотря на то, что развивающих и обучающих мультфильмов сегодня достаточно. В этих немногих мультфильмах о школе и школьниках, главные герои ведут себя раскрепощено, отстаивают свои права и свободы, редко отличаются высоконравственным поведением.

Большое количество современных развивающих мультфильмов различного качества опосредовано имеют в себе посыл к самосовершенствованию, расширению кругозора и пополнению знаний, но вопросы ценности образования, воспитанности, морали в них, как правило, не рассматриваются, а сами школьники в анимационных сюжетах появляются нечасто.

Российские документальные фильмы о школе и вузе (1992-2018)

В советских документальных фильмах на школьную и студенческую тему на первом плане были формирование нравственных качеств школьников и студентов, их патриотическое воспитание. Обращаясь к тематике документальных медиатекстов постсоветского периода, мы констатируем изменение мейнстрима в этом виде кинематографа: на авансцену выходят фильмы, демонстрирующие остросоциальные явления в сфере образования.

Краткий анализ российских документальных фильмов 1992–2018 годов на школьную и студенческую тему позволяет нам констатировать резкую трансформацию в тематике, а также посылах, контекстах авторов, которыми сопровождаются медиатексты.

В СССР выпускались документальные медиатексты, которые можно условно (в соответствии с тематикой) назвать «позитивный образ отечественной школы». В них рассказывалось о достижениях советского образования, положительном/инновационном опыте отдельных педагогов. В постсоветский период произошла реконструкция данной категории: образовательная система стала подвергаться критике (вне зависимости от позиции авторов: прозападной или сторонников советской системы образования); образ школ создается на основе отрицательной оценки (слабая подготовка учителей, критика ЕГЭ, методов и форм работы с учениками и т.д.).

Мы отмечаем существенное снижение числа документальных фильмов о школе и вузе в период с 1992 года, особенное резкое в последнее время. Российский документальный экран сегодня не уделяет достаточного внимания личности школьника или студента, его возрастным особенностям, устремлением, самоопределению. Проблемы образования рассматриваются через их понимание взрослыми: ректорами, директорами, учителями, преподавателями, омбудсменами, функционерами от образования и пр.

С 1992 по 1999 годы в документальных фильмах рассматривались вопросы, связанные с материальным обеспечением школ и организацией учебного процесса. Так, директора российских школ С.З. Казарновский, С.Г. Черный и др. рассказывали о формах работы, позволяющих полноценно осуществлять образовательный процесс (поскольку федеральные власти в этот период во многом (по словам героев) устранились от этой функции, ощущалась нехватка денег в бюджете страны и пр.). С 2000 по 2018 годы в документальных фильмах рассматриваются вопросы нехватки учителей, изменений в вузах и школах, которые были вызваны прозападными реформами в области образования и пр.

Уход от коммунистических догм и идеологических установок позволил документалистам расставить по-новому акценты в своем творчестве. При этом, на первый план вышел сам герой медиатекста. Известный отечественный режиссер-документалист Д.А. Луньков ввел в документальный жанр кинематографа понятие «стихийной типизации». Его смысл в том, что до съемки человек индивидуален и нетипичен, а после съемки он становится определенным экранным образом, типажом, следовательно, «документальный образ на современном отечественном телевидении – это плод авторского вымысла, основанный на общении с реальным человеком; взаимопроникновение документального и художественного» [Луньков, 2006]. К истинно документальному Д.А. Луньков относит лишь целостный экранный образ, исключая авторское вмешательство и монтаж. Режиссер утверждает, что дальнейшее развитие документалистики должно опираться на следующие принципы: информирование, фиксацию и просвещение. Документальный образ не должен быть поучительным, а должен стать по-настоящему документальным, даже растеряв при этом немного экспрессивности: «Мы привыкли, показывая документального героя, давать зрителю нравственный пример, подсказывать способ жить. Но что делать теперь, когда сам институт нравственного урока девальвировался, и народ уже не хочет верить нашим прописям?» [Луньков, 2006].

А.Е. Роднянский, характеризуя персонажей документального фильма, говорит: «Я никогда не верил, что в документальном кино можно полностью раскрыть того человека, которого снимаешь. Считаю, что на самом деле мы можем получить только то, что от него в данный момент хотим. Но это не будет полный объем его личности, который раскрывается только при длительном знакомстве, когда мы видим отношения героя с семьей, друзьями, партнерами по работе. Поэтому

для меня мои персонажи были всего лишь частью исследования какой-либо важной темы. Я выбирал ее, а затем интегрировал в нее нужные мне персонажи, не зная их достаточно глубоко» [Роднянский, 2008].

Эту точку зрения легко оспорить. Например, в книге С.А. Муратова говорится о том, что процесс съемки для человека становится через какое-то время (с ее начала) обыденным, и он перестает замечать камеру. Особенно это очевидно, когда на экране разворачиваются события, напрямую связанные с судьбой, чувствами главных героев. Таким образом, персонажи документального фильма – не рабочий материал, а звенья одной цепи. Так, они через свое личностное восприятие определенной проблемы отображают общее для части общества мнение.

В продолжение дискуссии приведем мнение режиссера и сценариста Я. Лаписнкайте: «Может ли человек не чувствовать камеры? Конечно, он видит камеру, но после того, как я с ним установила контакт, для него камера становится обычной вещью». То есть не влияет на человека. Это достаточно индивидуальный момент: некоторые люди перед камерой «закрываются», другие же в процессе общения действительно забывают о камере» [Джулай, 2005, с. 84].

Сценарии к документальным фильмам, по мнению документалистов (Я. Лаписнкайте, Д.А. Лунькова, А.Е. Роднянского, С.В. Дробашенко и др.) должны быть «родом» из жизни. В документальном фильме не должно быть заранее спланированного выверенного сценария. Часто команда авторов начинает съемки с одной целью, не предполагая итогов, к которым он придет. То есть сценарий документального фильма представляет собой «живой организм», который способен видоизменяться и трансформироваться в ходе съемок.

Герменевтический анализ российских документальных фильмов (1992 - 2018) на школьную и студенческую тему.

Исторический контекст

Об особенностях исторического периода новой и новейшей истории России писать – дело неблагодарное. Слишком мало прошло времени с 1992 года, слишком разнятся мнения людей по поводу современной политики и состояния страны. Тем не менее, все документальные фильмы, созданные в этот временной континуум, опираются на исторический контент. Собственно, с большой долей условности можно разделись этот период на два этапа: постсоветские 1990-е и современность (2000-2018).

Позволим себе охарактеризовать каждый из этапов в контексте снятых документальных фильмов на школьную и студенческую темы.

Со времен эпохи гласности, инициированной М.С. Горбачевым, кинематографисты смогли создавать свои произведения, где отражалась их собственная точка зрения. В 1990-е годы (тяжелейшее для людей время экономического и социального кризиса, сопровождающегося практически непрерывными реформами) авторы документальных медиатекстов о школе и вузе посвящали свои медиатексты в основном проблемам образования, попыткам директоров, отдельных педагогов решить задачи обучения самостоятельно.

Примеры российских документальных фильмов 1990-х о школе и вузе:

- «Интервью о высшем образовании в МГУ»: студент МГУ рассказывает о высшем образовании в России и престиже МГУ; о существующих сложностях финансирования вузов, стипендиях, общежитии, подработках студентов;
- «Вальдорфская школа» (1992): об опыте Вальдорфских школ, впервые основанных Рудольфом Штайнером в 1919 году;
- «Интервью директора школы «Класс-центр» С.З. Казарновского» (1992): С. Казарновский рассказывает о значении театрального образования для детей; о выпускниках; о необычной системе финансирования школы (учредители получают деньги от родителей на учебный год под процент, а в конце года их возвращают);
- «Хозяин. Школа Сергея Чёрного» (1992): директор средней общеобразовательной школы № 1048 г. Москвы С. Г. Черный рассказывает о создании на базе школы детского международного комплекса «Новокосино» и о проблемах школьного образования;
- «Школа на Брянской» (1994): рассказ о московской школе № 637, которой присвоен статус школы-вуза;

- «Урок для школьников в Музее политической истории России» (1995): съемки урока для школьников в Петербургском Музее политической истории России;

- «Интервью школьников о форме» (1997): учащиеся на улице говорят о преимуществах и недостатках школьной формы;

- «Образование в России» (1999): рассматривается проблемы в образовании (как школьном, так и вузовском) в России. Демонстрируется положительный опыт западных школ.

В XXI веке кинематографисты были по-прежнему свободны в выборе темы, но уже с оглядкой на целевую аудиторию и продюсера / спонсора.

Проводимые в стране реформы школьного и вузовского образования раскололи общество на два лагеря: тех, кто хочет возродить основы советской системы, трансформировав ее в соответствии с требованиями времени, и тех, кто стремится полностью ликвидировать советское наследие и перейти к западным стандартам. Предпринимаемые правительством шаги в области образования настолько противоречивы, что эта тема сегодня – просто неисчерпаема для медийных агентств, на ней строятся ток-шоу, телесериалы, новостные дайджесты и пр. В меньшей степени, но все же интересует она и документалистов, цель которых прояснить мнение чиновников, продвигающих идеи реформирования; учителей; родителей, широкой общественности; детей.

Увы, документальных фильмов на школьную и студенческую тему в период с 2000 по настоящее время стало выпускаться крайне мало. Тем не менее, приведем примеры российских документальных фильмов о школе и вузе XXI века:

- «Гуманная педагогика» (2009): мастер-класс Ш.А. Амонашвили по развитию речи во втором классе на тему «Слова-подарки»;

- «Мастер-классы. Десятые Международные педагогические чтения. «Как любить детей» (2013): документальная съемка мастер-классов педагогов Т.Е. Ким, Н.Н. Зимнякова, И.Г. Бирюковой;

- «Ищу учителя» (2014): фильм создан для родителей, которые осознают, что современная система образования не способна удовлетворить потребности их детей в обучении, общении и общем развитии. В фильме представлены портреты современных педагогов-подвижников (А. Тубельский, Ю. Грицай, С. Семёнов, П. Шмаков, Л. и А. Курбатовы). Рассматривается не только авторская система и методика преподавания, удивительные победы, но и драма сопротивления бюрократам, которые давят и притесняют сегодня самое яркое и творческое в нашем образовании;

- «Урок на всю жизнь» (2016): новеллы, рассказывающие о простых учителях и воспитателях, чей ежедневный, порой малозаметный труд – основа будущего нации. Говорится также и о важности инклюзивного образования;

- «История советского образования»: представлены факты и этапы из истории советского образования. Его оценка дается авторитетными персонами, например, Н. Никандровым, который был президентом Российской академии образования с 1997 по 2013 год;

- «Последний звонок»: фильм о том, что происходит с нашей системой образования в последнее время;

Социокультурный, идеологический, мировоззренческий контекст

Наш анализ показал, что характерными чертами документальных фильмов на школьную и студенческую тему 1992–1999 годов можно считать:

- *очевидный положительный посыл образованию – как в школах, так и вузах* («Интервью о высшем образовании в МГУ», «Хозяин. Школа Сергея Чёрного», «Школа на Брянской», «Интервью директора школы «Класс-центр» С.З. Казарновского», «Урок для школьников в Музее политической истории России» и др.*);*

- созданные кинематографистами документальные фильмы на школьную и студенческую тему, акцентируют внимание на проблемах образования и путях их решения на местах, не подвергая сомнению позицию персонажей (на уровне сюжета и контекстов) о том, что система образования в стране эффективна; фильмы не порицают учителей или используемые ими методы советского происхождения и т.д., а демонстрируют конструктивные решения проблем руководством школ и вузов («Интервью о высшем образовании в МГУ», «Хозяин. Школа Сергея Чёрного», «Школа на Брянской», «Интервью директора школы «Класс-центр» С.З. Казарновского»

и др.);

- идея заимствований западных педагогических технологий также встречается в документальных медиатекстах («Вальдорфская школа», «Образование в России» и др.*)*, подача этого материала предусматривает его анализ в историческом контексте, рассматриваются пути и возможности интеграции западных подходов в образовательную среду России.

Характерными чертами российских документальных фильмов на школьную и студенческую тему 2000 – 2018 годов можно считать:

- хронологическое изложение фактов (например, «История советского образования»);

- отрицательный посыл по отношению к современному образованию, к проводимым реформам или к советскому наследию;

- стремление понять сущность реформирования или новых ФГОСов директорами и учителями («Последний звонок») и пр., хотя при этом часто отсутствует понимание авторами фильмов логики, заложенной в реформу, итогов, которые она принесет российскому образованию;

- переход к популяризации заимствования не просто западных методов обучения, а уже систем, стандартов («Урок на всю жизнь», «Последний звонок», «Ищу учителя»);

- создание новой категории документальных фильмов, обусловленной техническим прогрессом. Она представляет собой аналог кинохроники: учителя сами снимают уроки, мастер-классы, лекции, дискуссии на конференциях и пр. Затем выкладывают эти медиатексты в Интернет (в профильные сообщества и т.д.).

Изображение в российских документальных медиатекстах школьного/студенческого мира

В период 1992–1999 годов в документальных фильмах мировоззрение школьников и студентов можно назвать оптимистичным, они (как и авторы медиатекстов, персонажи «взрослого мира») были настроены преодолеть существующие трудности, предлагали пути их решения. Примеры мы находим в таких документальных фильмах как: «Интервью о высшем образовании в МГУ», «Хозяин. Школа Сергея Чёрного», «Интервью директора школы «Класс-центр» С.З. Казарновского», «Интервью школьников о форме», «Урок для школьников в Музее политической истории России», «Школа на Брянской» и пр. К иерархии ценностей мы можем отнести веру в будущее, терпение, трудолюбие, взаимопомощь. Стереотип успеха для учителя, директора и др. педагогов заключается в целенаправленном преодолении трудностей, демонстрации вариантов перехода на «рыночные рельсы», заботе «взрослых» о благополучии детей и молодежи, ликвидации формализма в отношениях между учителями и учениками/студентами/общественностью.

В XXI веке в документальных фильмах на тему школы и вуза нарастает чувство пессимизма. Современные медиатексты по данной тематике практически не подразумевают в качестве целевого зрителя школьников и студентов, поэтому при определении иерархии ценностей, мировоззрения акценты смещаются в сторону тех, кто причастен к сфере образования. Стереотип успеха для учителей, директоров, преподавателей вузов видится в создании ситуации, когда завершится период перманентных реформ и снизится бюрократическая отчетность, что создаст почву для педагогического творчества.

Структура и приемы повествования в данных медиатекстах

Все чаще время действия документальных фильмов о школе и вузе не ограничивается современностью, а отсылает нас в советское прошлое. Зато будущее показано очень туманно или не демонстрируется вовсе, что обусловлено сегодняшней политикой государства в образовательной сфере, не позволяющей определить перспективу или зону ближайшего развития. Будущее время в российских документальных фильмах о школе и вузе не демонстрируется визуально, слабо прописано контекстуально, окрашено пессимистической вербальной тональностью.

Если в советское время система образования включала в себя помимо непосредственно школы организацию досуга, спортивное воспитание и пр., что находило свое отражение в документальном кино, то сегодня такая тематика на российском документальном экране представлена слабо.

Обстановка, предметы: в целом стереотипны (школьные и вузовские коридоры, классы, аудитории, кабинеты); документальные фильмы 1990-х годов отличало то, что в кабинете директора камера фиксировала большое количество предметов детского творчества («Хозяин.

Школа Сергея Чёрного», «Интервью директора школы «Класс-центр» С.З. Казарновского»). Кабинет современного директора («Последний звонок» и пр.), сейчас всё чаще в кадре подчеркнутая официальность, а среди предметов интерьера – грамоты, фотографии и пр.

Жанровые модификации: интервью, кинохроника, портрет. Если в 1990-х дети в фильмах выступали как субъекты образования, с ними обсуждались проблемные вопросы (например, *«Интервью школьников о форме»),* то в сегодняшних произведениях они в дискуссиях почти не участвуют, их роль – создание фона.

Типология персонажей:

- *возраст персонажа:* главные герои – взрослые от 40 лет и выше, второстепенные – школьники от 6 до 17 лет и студенты (18-22 года);
- *уровень образования:* высшее образование (учителя, преподаватели и администраторы), незаконченное среднее (школьники) и незаконченное высшее (студенты);
- *социальное положение, профессия*: школьники, студенты, учителя и директора школ, работники Министерства образования.
- *семейное положение персонажа*: не представляется возможным определить.
- *внешний вид, одежда, телосложение персонажа, черты его характера*. Внешний вид обычный, одежда часто классического покроя, аккуратная. К типичным чертам характера героев можно отнести любовь к детям, эмоциональность, активность и пр.

Существенное изменение в жизни персонажей медиатекстов. Все созданные российские документальные фильмы о школе и вузе в период с 1992 по 2018 годы завязаны на одном сюжете: проблемы, вызванные коренным реформированием в образовательной сфере. Авторы фильмов пытаются осознать с помощью профессионалов (педагогов, руководителей области образования), каким становится и станет образование детей и студентов в будущем.

Возникшая у персонажей проблема: как работать в условиях реформ образования, и на какой результат ориентироваться педагогам?

Поиски персонажами решения проблемы: выход, который предлагается авторами (аудиовизуально и контекстуально) можно сформулировать так: учителя должны организовывать свою профессиональную деятельность в соответствии с личными убеждениями, устремлениями, научно обоснованными дидактическими принципами, не «загоняя» себя в рамки бюрократических стандартов, которые довольно часто меняются.

Итак, герменевтический анализ российских документальных фильмов (1991-2018) на школьную и студенческую тему позволяет констатировать их значительное количественное снижение. Сегодня на экране не уделяется достаточного внимания личности школьника или студента, его возрастным особенностям, устремлением, самоопределению. Проблемы школьного образования рассматриваются через их понимание директорами, учителями, омбудсменами, функционерами от образования. В 1990-е годы документальное кино рассказывало в основном проблемам образования, попытках людей (директоров, отдельных педагогов и др.) их решить. В XXI веке документальное кино характеризует образовательный процесс во многом в отрицательном ключе.

Герменевтический анализ российских телепередач (1992-2018) на школьную и студенческую тему

В советское время в СССР телепередач на школьную и студенческую тему было немало. С распадом Советского Союза ситуация диаметрально изменилась и особенно усугубилось после принятия закона о рекламе (2005 года и его редакции), ограничивающий размещение рекламы в телепередачах для детей и юношества. Согласно правилам, которые установлены Федеральной комиссией по телерадиовещанию, детские телепрограммы должны составлять от 7 до 10 % эфирного времени. Отметим, что требование на соблюдается ни одним из центральных российских телеканалов: на Первом канале этот сегмент не превышает 3 %, включая трансляцию мультфильмов (которая к телепередачам не относится); «Россия» отводит 0,4 - 0,5 % для детей и юношества; канал НТВ вообще игнорирует данную аудиторию.

Мы полностью согласны с тем, что «проблемы вхождения в жизнь, профессию, учебу,

трудовые коллективы молодых людей мало кого занимают сегодня на телевидении. В настоящее время молодежное вещание характеризуется отсутствием единой культурной политики, неадекватностью оценок. Нет взаимопонимания между производителем телевизионного продукта и телезрителем, смешиваются различные системы ценностей» [Современные…, 2014].

А. Ожерельева, сравнивая телевизионный контент для школьников и студентов в США и России (в течение пятидесяти лет), отмечает, что «зарабатывать деньги» стало для каналов необходимостью. «Сегодня на первом плане – монетизация и, следовательно, рейтинги, все остальное становится неактуальным. С одной стороны, это вполне объяснимо, телеканалы должны зарабатывать, чтобы существовать. С другой стороны, они перестают выполнять ключевые функции – культурно-просветительскую, образовательную, интегративную. Если же говорить о детских передачах, то здесь ситуация еще более сложная» [Ожерельева, 2009].

Отметим, что большинство каналов выбрали стратегию – не создавать телепередачи для детей и юношества, а транслировать готовые медиатексты, чаще всего, мультфильмы. Налицо нежелание руководства занимать эфир нерейтинговыми и некоммерческими передачами для детей и молодежи: «детское телевещание находится в глубоком кризисе. Некоторые каналы пытаются выполнить требование закона, заполняя эфир дешевыми и некачественными мультфильмами зарубежного производства, однако ни о какой воспитательной и образовательной функции, здесь речи не идет. Дети лишены национального телевещания, имеющего глубокие культурные традиции, вынужденно смотрят взрослые передачи и постигают мир не с той стороны» [Детские…, 2015].

Как отмечается в современном анализе телевизионного контента [Современные…,] ситуация с вещанием для подростков обстоит не лучше: «специальные программы, рассчитанные на эту аудиторию, на российском телевидении практически полностью отсутствуют. Как следствие, подростки вынуждены смотреть фильмы и передачи для взрослых. То, что они там видят, вызывает вполне закономерную озабоченность у ученых. Достаточно вспомнить пресловутый «Дом-2», чтобы понять насколько сложная ситуация в этом сегменте телевидения» [Детские, 2015].

Е.Ю. Бычкова, опираясь на психологические особенности подростков, выделили ряд тем, необходимых для освещения в телепередачах: «спектр тем может включать в себя общие сведения о культуре разных стран, традициях, способах выживания, основах функционирования общества на разных уровнях (социальном, политическом, объяснить с исторической точки зрения процессы военных конфликтов, существование вредных привычек (наркомания, алкоголизм, курение), таких явлений, как преступность, агрессия, и способы предотвращения этого. Помимо глобальных вопросов не лишним будет информация о профессиях, представление о которых зачастую не соответствует действительности у ребенка, вследствие чего он разочаровывается и чувствует себя «не на своём месте». И, конечно, нельзя обойти вниманием и личные проблемы в общении со сверстниками, противоположным полом и родителями, чтобы показать, что возникающие вопросы нормальны и решаемы» [Бычкова, 2015].

Исследователи (А. Ожерельева, А.М. Рохлин и др.) справедливо отмечают, что телевидение остается одним из основополагающих факторов социализации для современных детей, а «отсутствие юношеских редакций, студий, производящих детские программы и фильмы, приведет к потере еще одного подрастающего поколения. Детское вещание – это не только мультфильмы, это еще и огромный пласт научно-популярных, учебных программ, экранизаций классических произведений, беседы об искусстве и музыке, в том числе современной, а также великое множество других форм и жанров. Современное российское телевидение очень далеко от детей и подростков, даже в сложные постперестроечные годы эфир был заполнен детскими передачами, сегодня же их практически нет» [Современные…, 2014].

Однако в ряде других научных исследованиях высказывается противоположная точка зрения. Так, А.А. Гюлнезерова утверждает, что «детское телевидение в России сейчас переживает подъем: появляются специализированные каналы для детей, которые 24 часа в день демонстрируют телевизионные программы, фильмы, мультфильмы. Подготовка передач для детей осуществляется под контролем детских психологов, растет возможность интерактивности для юных телезрителей» [Гюлнезерова, 2014]. Продолжая мысль, автор отмечает, что несомненным преимуществом выступает то, что отечественная детская продукция «ближе и понятнее российскому зрителю,

поскольку события разворачиваются на фоне привычной действительности. В основе сюжетов – национальные традиции, ценности, которые учитывают особенности менталитета. Кроме того, в таких программах используется опыт российских специалистов в области образования, культуры, здравоохранения и т.д., в силу чего полученные в ходе просмотра знания и информация могут быть с большим успехом применены ребенком на практике» [Гюлнезерова, 2014]. К сожалению, в тексте самой статьи мы не встретили примеров телепередач, доказывающих убедительность данного утверждения.

В большей степени мы согласны с точкой зрения А. Ожерельевой, А.М. Рохлина, Е.Ю. Бычковой, которые отмечают глубокие кризисные явления в детском и юношеском контенте телевидения. Мы констатируем, что имеющиеся медиатексты, например, «Спокойной ночи, малыши!», «В гостях у Витаминки», «Фа-Соль. Мастерская»:

- не восполняют функционально и содержательно тех тем, которые раскрывались в телепередачах на советском телевидении («АБВГДейка», «До шестнадцати и старше», «В помощь школе» и пр.);

- не «покрывают» весь возрастной период (невостребованными остались подростки, юношество);

- проблемы, которые выбраны для решения в телепередаче, не опираются на жизненный опыт зрителей, а исходят из популярных тем, концепции авторов и пр.

Исследования большинства ученых подтверждают необходимость в изменении ситуации с телепередачами на школьную и студенческую тему. Отмечается, что для позитивного сдвига важно осуществлять системную подготовку профессионалов, способных делать качественные телепередачи о школе и вузе; принятие программы целевой государственной поддержки телеканалам для побуждения их интереса в создании такого рода.

Исторический контекст

Рассматривая контент российских телепередач на школьную и студенческую тему во временном промежутке с 1992 по 2018 годы, мы должны опираться на ряд факторов, которые повлияли на постепенное сокращение такого рода медиатекстов в 1990-е годы и практически ликвидировали их в 2000-х:

- резкое снижение государственной поддержки телевидения для детей и юношества, превалирование политики над другими сферами жизни в стране, что повлекло изменение телевизионной сетки (большое количество политических ток-шоу, аналитических программ и пр. в ущерб образовательному сегменту),

- (почти) запрет демонстрации рекламы в детских телепередачах и т.д.

- незаинтересованность зависящих от рекламодателей федеральных каналов в образовательных, развивающих телепередачах.

Особую роль в практической ликвидации телепередач для школьников и студентов сыграли законы о рекламе, принимавшиеся в разные годы в стране. Рассмотрим одну из статей в недавно принятом Федеральном законе «О рекламе» РФ (N 38-ФЗ редакция 2017). Она гласит: «в детских и образовательных телепередачах, продолжительность которых составляет не менее чем пятнадцать минут, допускается распространение рекламы непосредственно в начале телепередачи продолжительностью одна минута и непосредственно перед окончанием телепередачи продолжительностью одна минута. В детских и образовательных телепередачах, продолжительность которых составляет не менее чем двадцать пять минут, допускается распространение рекламы непосредственно в начале телепередачи продолжительностью полторы минуты и непосредственно перед окончанием телепередачи продолжительностью полторы минуты. В детских и образовательных телепередачах, продолжительность которых составляет не менее чем сорок минут, допускается распространение рекламы непосредственно в начале телепередачи продолжительностью две с половиной минуты и непосредственно перед окончанием телепередачи продолжительностью две с половиной минуты. В детских и образовательных телепередачах, продолжительность которых составляет один час и более, допускается распространение рекламы непосредственно в начале телепередачи продолжительностью три минуты и непосредственно перед окончанием телепередачи продолжительностью три минуты» [Федеральный…, 2017].

То есть производить и транслировать телепередачи для школьников и студентов экономически не выгодно. Безусловно, государством предпринимаются попытки преодолеть данную проблему. Так, «Первый канал» и «Россия» создали детский телеканал «Карусель», на котором «с утра до вечера показывают развивающие и образовательные программы, мультфильмы и даже детские сериалы про школьную жизнь, взаимоотношения и т.д., но аудитория несравнима с его «родителями», зачастую они просто недоступны для детей. Если говорить о регионах, то здесь… телеканал может быть просто незнаком детям» [Детские…, 2015].

Важно заметить, что, начиная с 1950-х, школьная и студенческая тема на телевидении включала множество учебных, научно-популярных программ, бесед о школе и вузе, других форм и жанров. Стереотипность подхода телевизионщиков к детско-юношескому контенту, нивелирование интересов учеников и студентов (для них важны темы школы – взаимоотношений, успеваемости, выбора будущей профессии, ее востребованности и пр.) делают их работу неэффективной. Таким образом, подтверждается вывод исследователей о том, что «современное российское телевидение очень далеко от детей и подростков, даже в сложные постперестроечные годы эфир был заполнен детскими передачами, сегодня же их практически нет» [Детские…, 2015].

Мы можем говорить, что сегодня существует две основных разновидности российских телепередач на школьную и студенческую тему:

- медиатексты, направленные на школьную или студенческую аудиторию. Примером может служить телепередача «Умники и умницы», «Естествознание. Лекции и опыты», «Навигатор. Апгрейд» и др. Студенческая тема в современных телепередачах находит отражение исключительно на местных каналах, чаще всего, принадлежащих, преимущественно, техническим или классическим (как обладающим необходимой материальной базой) университетам («ЮУрГУ-ТВ», «ДГТУ ТВ» и пр.), медиатексты в них носят информационный, культурно-просветительский характер;

- телепередачи, ток-шоу, журналистские расследования, где иногда поднимаются проблемы образования в школе и вузе в России. Такие медиатексты школьной и студенческой тематики подразумевают в качестве аудитории широкие слои населения, включающие работников образовательной сферы, родителей и пр.

Анализ периода с 1992 по 2018 годы выявил ряд телепередач где одними из центральных тем становились проблемы среднего и высшего образования. Необходимо подчеркнуть, что обращение к данной тематике не носит постоянного характера, зачастую выбор темы представляет собой «ответ» на какое-либо событие.

К телевизионным ток-шоу, в которых затрагивается проблематика школы и вуза, можно отнести «Право голоса», «Отражение», «Тем временем», «Структура момента» и пр. В таких общественно-политических программах приглашенные гости (чиновники, общественные деятели, преподаватели вузов, известные в России учителя-новаторы) вступают в спор со своими оппонентами, отвечают на «неудобные вопросы» – как зрителей, так и ведущих. В телеэфире можно услышать различные мнения по обсуждаемой проблематике (например, в них затрагивались темы, связанные с ЕГЭ в школе, целями реформирования высшего образования в России и др.).

Последние десятилетия дали зеленый свет телепередачам, в основе которых лежат журналистские расследования, – например, «Специальный корреспондент», «Честный детектив» и пр. Наш анализ показал, что одной из востребованных тем для журналистов стала школьная и студенческая. Например, в рамках телепередачи «Специальный корреспондент» зрителям предлагались итоги журналистских расследований со следующими названиями: «На дне знаний», «На дне знаний-2», «Образование», «Коррупция в вузах», «О реформе образования» и пр. Телепередача «Честный детектив» предложила свои сюжеты для аудитории: «Доцент липовый», «Липовые корочки», «Форум», «Подделка документов», «Идеальные жертвы» и пр. Уже сами названия говорят о том, что в данном случае журналистов интересуют (в основном) коррупционные явления в российском образовательном процессе.

Другие телепередачи, где находит отражение школьная и студенческая тема, основаны на интегрированных сюжетах. В качестве примера можно назвать телепередачу «Максимум». В ней собираются сюжеты из различных сфер жизни по принципу актуальности (а значит рейтинговости).

Безусловно, среди таких тем очень востребована и образовательная. Так, программа от 22 декабря 2012 года включала (помимо прочего) и сюжет о бунте в московском вузе («Против кого? На что Иван Охлобыстин благословил студентов»).

Итак, мы можем констатировать, что:

- федеральные каналы, увы, не заинтересованы в сегменте телепередач на школьную и студенческую тему. Они «вынесли» детские медиатексты «за» рамки своего вещания, в частности, на канал «Карусель»;

- телепередачи на детском канале «Карусель» в качестве целевой аудитории опираются на детей 3 – 11 лет, реализуют развлекательную, информативную, образовательную функции. Так, программная сетка предлагает более 80 телепередач, из них только 22 снимаются сейчас (данные на 2016 год [Карусель]), более 60-ти – трансляция архивных записей;

- школьная и студенческая тема стали в последнее десятилетие предметом для взрослых дискуссий, при этом, дети и студенты «вынесены» за рамки этих обсуждений: сегодня не существует площадок для диалога (в рамках телепередач), где можно услышать полемику взрослых и школьников, студентов;

- в российских телепередачах 1992 – 2017 годов нет исторических ссылок, они не имеют четко выраженных связей с прошлым;

- современные российские телепередачи часто создаются в отрыве от интересов и проблем школьников и опираются преимущественно на западные образцы;

- произошла смена аудитории телепередач на школьную и студенческую тему: современное ТВ вместо обращения непосредственно к школьникам и студентам адресуется теперь ко взрослым: учителям, работникам высшей школы, чиновникам, родителям и пр.

Социокультурный, идеологический, мировоззренческий, религиозный контекст

Телепередачи о школе и вузе подчинены целям, которые стоят перед каналом, например:

- популяризация, ознакомительная информация (в том числе о приемной кампании) – для телепередач на студенческую тему;

- просветительская, информационная, образовательная в телепередачах – для дошкольников и младших школьников;

- разъяснительная – для телепередач проблемного характера (ток-шоу), тематические телепередачи;

- изобличающая – для журналистских расследований, сюжетов, опирающихся на принцип «сенсационности» материала.

В этих медиатекстах зачастую нет яркого идеологического, социокультурного, мировоззренческого контекста, опоры на реальный мир. Телепередачи детского контента существуют как бы в вакууме, нет связок между различными возрастными категориями, миром детей и взрослых и т.д. Проанализированные телепередачи не помогают своей целевой аудитории «сложить» картину мира, поскольку не обладают системностью, их отличает некая обособленность, погруженность в свою тему. Главная их характеристика – абстрагирование от реального мира, российских традиций, менталитета, культуры.

Мировоззрение людей мира, изображенного в медиатекстах

Отличительной чертой российских детских телепередач можно считать «оторванность» от реальной жизни. Это наблюдается и в выборе главных героев. Зачастую это феи, маги, волшебники, несуществующие животные, птицы и пр. Они поддерживают иллюзорный мир телепередач, не помогая ребенку идентифицировать себя в мире реальном.

Таким персонажам присущи стереотипные черты, на которых из передачи в передачу строится и развивается сюжет: один герой – пессимист, другой – оптимист; один умный, второй глупый («Давайте рисовать», «Спроси у Всезнамуса!» и пр.).

Говоря о телепередачах школьной и студенческой тематики для взрослой аудитории, отметим, что мировоззрение персонажей здесь дифференцированно: чиновники от образования демонстрируют оптимизм, стремятся подчеркнуть успешность проводимых ими реформ; их оппоненты (журналисты, учителя, родители) чаще проявляют пессимизм, недоверие и пр.

Иерархия ценностей в телепередачах, предполагающих в качестве целевой аудитории

школьников, нередко ориентирована на развитие у детей индивидуализма, стремления добиваться своей цели, не связывают ребенка, его интересы с будущей профессией. В телепередачах школьной и студенческой тематики для взрослой аудитории, позиционируются ценности, опирающиеся на гуманизм, западные идеалы в области образования.

Основной стереотип успеха в этом мире: быть индивидуалистом, добиваться успеха, преодолевая преграды.

Структура и приемы повествования в российских телепередачах на школьную и студенческую тему

Место и время действия медиатекстов определены концепцией телепередачи:

- для дошкольников и младших школьников выбирается комната, похожая на класс, но включающая в себя игрушки, которые используются в процессе реализации сюжета. Время действия неопределенное («Давайте рисовать», «Спроси у Всезнамуса!» и пр.);

- для студентов используется студии, время действия – настоящее (но не прямой эфир) («Молодежный проспект» - «ЮУрГУ-ТВ» и т.д.);

- для широкой аудитории: студия; интерьеры вуза, школы (для журналистских расследований).

Обстановка и предметы быта в телепередачах о школе и вузе стереотипны: аудитории, классы, коридоры, школьные дворы, кабинет директора и пр.

Жанровые модификации российских телепередач на школьную и студенческую тему:

- телевизионные ток-шоу, где затрагивается проблематика школы и вуза («Право голоса», «Отражение», «Тем временем», «Структура момента» и пр.);

- журналистское расследование («Специальный корреспондент», «Честный детектив» и пр.).

- телепередачи, интегрирующие в себе различные (по тематике) сюжеты, например, «Максимум»;

- сборники сюжетов (по тематическому, событийному признаку) («Новости ЮУрГУ», «Календарь ЮУрГУ» и пр.);

- научно-познавательные передачи («Умники и умницы», «Навигатор. Апгрейд»);

- практико-ориентированные передачи («НЕОкухня», «Давайте рисовать»);

- тематические уроки («Естествознание. Лекции и опыты», «Русская литература. Лекции» и пр.).

Стереотипные приемы изображения действительности в российских телепередачах на школьную и студенческую тему проявляется следующим образом:

- для школьной целевой аудитории – в положительном посыле медиаагентства к детству, позитивном отношении к героям телепередач – школьникам и студентам;

- для широких слоев аудитории: создаваемые в сюжетах ситуации, где показаны отношения педагогов и молодежи, достаточно разнообразны. В тележурналистских расследованиях много материалов изобличающего характера («На дне знаний», «На дне знаний-2», «Образование», «Коррупция в вузах», «О реформе образования»; «Доцент липовый», «Липовые корочки», «Форум», «Подделка документов», «Идеальные жертвы» и др.), где показаны персонажи, порочащие профессию педагога, учителя, проявляющие такие качества как воровство, взяточничество, коррупционность, беспринципность и пр.; игнорирующие общественное мнение, демонстрирующие потребительское или негативное отношение к образованию. В выпусках ток-шоу («Право голоса», «Отражение», «Тем временем», «Структура момента» и др.), посвященных образованию, персонажи порой разновекторны: одни стремятся к диалогу, пониманию позиции другого (оппонента), другие – к конфронтации с ведущими и/или аудиторией.

Типология персонажей: школьники и студенты, учителя, преподаватели вузов, чиновники системы образования и др.

возраст персонажей: от школьного и студенческого до пенсионного;

уровень образования: для ведущих – высшее; для школьников и студентов – неоконченное среднее или высшее; для преподавателей – высшее, часто с ученой степенью (кандидатской или докторской);

социальное положение: школьники из крупных городов, преимущественно, Москвы,

зачастую дети известных родителей, часто подчеркивается социальное (материальное) положение ребенка – показывается его квартира, комната, игрушки и пр.;

внешний вид, одежда, телосложение персонажа, черты его характера, лексика. Для детских телепередач внешний вид важен, поскольку должен помочь ребятам идентифицировать героя (крылышки у феи и пр.), понять его главные черты характера (злой, умный и пр.). Лексика используется в соответствии с целями и зрительской аудиторией, области знаний, которая в нем рассматривается (специальные термины в передачах о рисовании, физкультуре и пр.). Черты характера героев определены сюжетом.

В телепередачах школьной и студенческой тематики для студенческой и взрослой аудитории персонажи и ведущие одеты в соответствии с текущей модой, но неброско. Преподаватели вуза соблюдают дресс-код.

Существенное изменение в жизни персонажей медиатекстов:

Сюжетный вариант № 1: персонажи учатся чему-либо – рисовать, писать, считать.

Сюжетный вариант № 2: персонажи говорят о преимуществах конкретного вуза, позитивных изменениях в их жизни после поступления в данный вуз.

Сюжетный вариант № 3: рассказ о том, что в некоторые вузы страны можно поступить коррупционно, то есть без знаний, сдачи ЕГЭ и других экзаменов, собственно, как и учиться в них.

Сюжетный вариант № 4: реформа образования повлекла за собой много вопросов к ее разработчикам у различных категорий населения – от учителей, преподавателей до родителей, бабушек и дедушек, поэтому необходим диалог, разъяснения людям, реализующим образовательный процесс, обществу в целом.

Возникшие у персонажей проблемы: коренное реформирование системы образования школы и вуза России предусматривает выбор между разными группами ценностей, выявление и борьбу с отрицательными явлениями в педагогической среде; у родителей возникают трудности при подготовке детей к школе; у школьников и студентов – необходимость в дополнительном материале по какой-либо дисциплине;

Поиски персонажами решения проблемы: наглядная демонстрация технологии выполнения чего-либо (без сомнений или размышлений, исключающая анализ поведения персонажа); диалог, который направлен на коллективный поиск дальнейших путей развития образования в России; демонстрация недостатков обществу (телепередачи жанра «журналистское расследование») для формирования отрицательного отношения людей к коррупции в школе и вузе, организации проверки данных фактов правоохранительными органами.

Итак, герменевтический анализ российских телепередач на школьную и студенческую тему выявил глубокие кризисные явления. Имеющиеся медиатексты для учащихся и студентов не восполняют функционально и содержательно тех тем, которые раскрывались в телепередачах советского телевидения; мало внимания уделяют подростковой и юношеской аудитории. Стереотипность подхода создателей телепередач к детско-юношескому контенту, нивелирование интересов учеников и студентов самым негативным образом сказываются на телерепертуаре. Студенческая тема в современных телепередачах находит отражение в основном на местных каналах, чаще всего, принадлежащих, преимущественно, техническим и классическим университетам.

Существует две разновидности российских телепередач на школьную и студенческую тему: для учащихся и студентов; для широкой аудитории (телепередачи, ток-шоу, журналистские расследования).

Школьная и студенческая тема стала в последнее десятилетие предметом для медийных дискуссий, но при этом сами школьники и студенты часто в этих дискуссиях не участвуют; в телепередачах слабо просматриваются контекстные исторические ссылки. Отличительная черта российских детских телепередач – оторванность от реальности. Это наблюдается и в выборе главных героев: феи, маги, волшебники, несуществующие животные, птицы и пр. Всё это поддерживает иллюзорный виртуальный мир, не помогающий школьнику (особенно младшего возраста) идентифицировать себя в мире реальном. В медиатекстах нет яркого идеологического, социокультурного, мировоззренческого контекста, опоры на настоящую жизнь.

Проанализированные телепередачи не помогают целевой аудитории «сложить» картину мира, поскольку они не обладают системностью; их отличает некая обособленность, «погруженность» в свою специфическую тему. Главная их характеристика – абстрагирование от реального мира, от российских традицией, менталитета, культуры.

В российских телепередачах 1992–2018 годов почти нет исторических ссылок, четко выраженных связей с прошлым; они развиваются оторвано от школьников, их проблем и интересов, опираясь, преимущественно на западные телеобразцы.

Школьная и студенческая тема стали в последнее десятилетие предметом для взрослых дискуссий, при этом сами учащиеся вынесены за скобки этих обсуждений, их мнение перестало быть интересно телевидению (сами же школьники и студенты сегодня выражают себя по большей части в социальных сетях интернета). Таким образом, на сегодняшнем ТВ очень мало реальных площадок для конструктивного для диалога взрослых со школьниками и студентами.

6. Структурная модель содержания аудиовизуальных медиатекстов на тему школы и вуза

Исходя из результатов сравнительного герменевтического, антропологического и гендерного анализа аудиовизуальных медиатекстов на тему школы и вуза, полученных в наших предыдущих исследованиях [Fedorov, 2017; Fedorov & Huston, 2017; Fedorov & Levitskaya, 2017; Fedorov et al., 2017], классификации, структурирования моделей содержания, модификаций жанров, идеологии и стереотипов советских, российских и западных аудиовизуальных медиатекстов, связанных с трактовками тематики школы и вуза (нами было проанализировано свыше тысячи аудиовизуальных медиатекстов), нами была синтезирована структурная модель содержания аудиовизуальных медиатекстов на тему школы и вуза (см. схему 1) следующего содержания:

Исторический период событий в медиатексте: любой, но в основном – период, современный времени создания медиатекста.

Страна действия, обстановка, предметы быта: как правило, действие происходит в стране, где создан медиатекст; обстановка, предметы быта (разной степени качества): школьные классы, аудитории вуза, коридоры, жилища учащихся и педагогов.

Приемы изображения действительности: как правило, реалистичные, без гротеска (в телепередачах, в драме, мелодраме, детективе, триллере); гротескные, шаржированные (в комедии, в жанрах фантастики / ужасов).

Положительные персонажи, их ценности, идеи, одежда, лексика, мимика, жесты: педагоги и учащиеся с гуманистическими (социалистическими – в советских медиатекстах) ценностями, как правило, аккуратно одетые, обладающие приятной внешностью, артистизмом мимики и жестов, богатой лексикой.

Отрицательные персонажи, их ценности, идеи, одежда, телосложение, лексика, мимика, жесты: педагоги и учащиеся с антигуманными наклонностями; одежда, внешность, лексика в данном случае могут быть любыми, хотя преобладает (у учащихся) грубая лексика и вызывающий внешний вид.

Существенное изменение в жизни персонажей:

- новый педагог / учащийся приходит в школу/вуз и сталкивается с неординарностью, противостоянием (в том числе и физическим) со стороны класса / группы учащихся, родителей учащихся, иных педагогов; с ложью, шантажом, агрессией, авторитарным доминированием;
- в привычной учебной среде возникает неожиданное событие (авторитарное доминирование, неординарность поведения, акт насилия, агрессия, обман, суицид, шантаж, в том числе и сексуальный и т.д.);
- у педагога завязывается роман со школьником(-цей) / студентом(-кой); любовные отношения завязываются у учащихся.

Возникшая проблема:

- репутация, здоровье (а иногда и жизнь) педагога/учащегося оказывается под угрозой;
- школьник(-ца) / студент(-ка) становится изгоем в классе/группе, попадает в ситуацию отчуждения;
- персонажи испытывают дискомфорт из-за тех или иных особенностей любовных связей.

Поиски решения проблемы:

- борьба педагога / учащегося (часто им помогают коллеги и друзья) с неординарностью поведения, противостоянием (в том числе и физическим) со стороны учащегося, класса / группы учащихся, родителей учащихся, иных педагогов; с ложью, шантажом, агрессией, авторитарным доминированием;
- попытка педагога / учащегося наладить хорошие отношения с иными участниками учебного процесса и родителями;
- попытка педагога/учащегося скрыть свои любовные чувства от посторонних (если речь идет о школе), или попытка приспособиться друг к другу (если речь идет о вузе).

Решения проблемы:

- педагоги / учащиеся (часто с помощью коллег и друзей) выигрывают в борьбе (в том числе и физической) с отрицательными учащимися, классом / группой учащихся, родителями учащихся, иными педагогами (относительно редкий вариант: положительные педагоги/учащиеся проигрывают в этой борьбе);

- педагоги / учащиеся (часто с помощью коллег и друзей) разоблачают ложь, шантаж, со стороны учащегося, класса / группы учащихся, родителей учащихся, иных педагогов;

- педагогам / учащимся удается наладить хорошие отношения с иными участниками учебного процесса и родителями учащихся, в результате чего улучшается успеваемость;

- в любовных отношениях педагог/школьник, как правило, наступает разрыв; в любовных отношениях педагог/студент возможна гармония, как, впрочем, и в романах учащихся.

Главным в результате синтеза данной модели стал наш вывод о том, что она, невзирая на разницу в идеологической направленности, в целом свойственна большинству советских, российских и западных аудиовизуальных медиатекстов на школьно-вузовскую тему. При этом, конечно, понятие положительного персонажа (педагога, учащегося) в советских и западных аудиовизуальных медиатекстах в значительной степени отличается идеологической окраской.

Разумеется, приведенная синтезированная нами выше структурная модель содержания аудиовизуального медиатекста на тему школы и вуза носит обобщенный характер. В действительности в содержании медиатекстов могут возникать те или иные нюансы, исключения. Например, в финале медиатекста нестандартные школьники / студенты могут оставаться при своих убеждениях, так как не поддаются педагогическим/родительским воздействиям. В крайних случаях в финале педагог может даже погибнуть от рук агрессивных учащихся (разумеется, в советских медиатекстах такой сюжетный поворот не допускался).

Схема 1. Структурная модель содержания аудиовизуальных медиатекстов на тему школы и вуза

Исторический период событий в медиатексте:

любой, но в основном – период, современный времени создания медиатекста.

Страна действия, обстановка, предметы быта:

- как правило, действие происходит в стране, где создан медиатекст;
- обстановка, предметы быта (разной степени качества): школьные классы, аудитории вуза, коридоры, жилища учащихся и педагогов.

Приемы изображения действительности:

-как правило, реалистичные, без гротеска (в телепередачах, в драме, мелодраме, детективе, триллере);
-гротескные, шаржированные (в комедии, в жанрах фантастики / ужасов).

Положительные персонажи, их ценности, идеи, одежда, лексика, мимика, жесты:

педагоги и учащиеся с гуманистическими (в советских медиатекстах – социалистическими) ценностями, как правило, аккуратно одетые, обладающие приятной внешностью, артистизмом мимики и жестов, богатой лексикой.

Отрицательные персонажи, их ценности, идеи, одежда, телосложение, лексика, мимика, жесты:

педагоги и учащиеся с антигуманными наклонностями; одежда, внешность, лексика в данном случае могут быть любыми, хотя преобладает (у учащихся) грубая лексика и вызывающий внешний вид.

Существенное изменение в жизни персонажей:

- новый педагог / учащийся приходит в школу/вуз и сталкивается с авторитарным доминированием, неординарностью, противостоянием (в том числе и физическим) со стороны класса / группы учащихся, родителей учащихся, иных педагогов; с ложью, шантажом, агрессией,
- в привычной учебной среде возникает неожиданное событие (авторитарное доминирование, неординарность поведения, акт насилия, агрессия, обман, суицид, шантаж, в том числе и сексуальный, и т.д.);
- у педагога завязывается роман со школьником(-цей) / студентом(-кой);

Возникшая проблема:

- репутация, здоровье (а иногда и жизнь) педагога/учащегося оказывается под угрозой;
- школьник(-ца) / студент(-ка) становится изгоем в классе/группе, попадает в ситуацию отчуждения;
- персонажи испытывают дискомфорт из-за тех или иных особенностей любовных связей.

Поиски решения проблемы:

- борьба педагога / учащегося (часто им помогают коллеги и друзья) с авторитарным доминированием, неординарностью поведения, противостоянием (в том числе и физическим) со стороны учащегося, класса / группы учащихся, родителей учащихся, иных педагогов; с ложью, шантажом, агрессией,
- попытка педагога / учащегося наладить хорошие отношения с иными участниками учебного процесса и родителями;
- попытка педагога/учащегося скрыть свои любовные чувства от посторонних (если речь идет о школе), или попытка приспособиться друг к другу (если речь идет о вузе).

Решения проблемы:

- педагоги / учащиеся (часто с помощью коллег и друзей) выигрывают в борьбе (в том числе и физической) с отрицательными учащимися, классом / группой учащихся, родителями учащихся, иными педагогами (относительно редкий вариант: положительные педагоги/учащиеся проигрывают в этой борьбе);
- педагоги / учащиеся (часто с помощью коллег и друзей) разоблачают ложь, шантаж, со стороны учащегося, класса / группы учащихся, родителей учащихся, иных педагогов;
- педагогам / учащимся удается наладить хорошие отношения с иными участниками учебного процесса и родителями учащихся, в результате чего улучшается успеваемость;
- в любовных отношениях педагог/школьник, как правило, наступает разрыв;
- в любовных отношениях педагог/студент возможна гармония, как, впрочем, и в романах учащихся.

7. Case Studies: анализ конкретных фильмов на тему школы и вуза

Анализ медиатекста эпохи сталинизма на примере игрового фильма на студенческую тему («Закон жизни», 1940)

В качестве примера герменевтического анализа медиатекста нами выбран фильм «Закон жизни» (СССР, 1940). Отметим, что эта лента вызвала неоднозначные отклики своих современников. Более того, существует мнение, что именно после разгромной критики и снятия «Закона жизни» с экранов осенью 1940 года была создана специальная комиссия по предварительному просмотру и выпуску на экраны новых фильмов, которая пришла на смену Комитету по делам кинематографии СССР. В конечном счете, это привело к дальнейшему ужесточению цензуры в советском кинематографе и усилению государственного контроля за выпуском любой кинопродукции.

О сталинском кинематографе и искусстве соцреализма написано немало киноведческой, философской и культурологической литературы. При этом в центре внимания большинства отечественных и зарубежных авторов, главным образом, – политический и идеологический анализ советских аудиовизуальных медиатекстов [Грошев, Гинзбург, Долинский, 1969; Зоркая, 2005; Платонов, 2013; Kenez, 1992; Shaw & Youngblood, 2010; Shlapentokh, 1993; Strada & Troper, 1997].

Безусловно, восприятие, анализ и интерпретация медиатекстов во многом зависит от исторического контекста, идеологии политического режима и субъективной позиции эксперта, анализирующего конкретный медиатекст. Это объясняет коммунистически ориентированный подход советской научной литературы по теме школы и вуза в советском кинематографе [Федоров, Левицкая, Горбаткова, 2017].

Поскольку советский кинематограф изначально служил инструментом идеологической пропаганды по формированию необходимых государству идейно-нравственный убеждений и ценностей аудитории, и особенно подрастающего поколения, то идея воспитательного и культурно-просветительского потенциала советского киноискусства зачастую была центральной в работах советских исследователей социальной роли киноискусства: «Советская кинематография для детей – самая крупная в мире, уникальное явление, порожденное социалистической культурой.… Это система воспитателей, борющихся за нового человека нашего общества – человека, перед которым открыты неограниченные возможности овладения культурой, человека, нравственное здоровье и высокая идейность которого должны обеспечить всем людям нашей планеты светлое будущее» [Парамонова, 1975, с. 3]. Но такая узконаправленная идеологически обусловленная позиция, по мнению современных исследователей, мешала «всестороннему анализу – как культурологических, киноведческих, так и медиаобразовательных аспектов» [Федоров, Левицкая, Горбаткова, 2017, с. 190] медиатекстов.

В советский период публиковались научные работы [Максимов, 1973; Сомов, 1973; Кабо, 1978; Громов, 1982; Левшина, 1989 и др.], где фильмы о школе и вузе предлагалось использовать для эстетического и морального личностного развития молодого поколения, так как: «в формировании нравственной личности современника оба способа представляются ценными, дополняющими друг друга. В частности, советское киноискусство дает обильный материал для воспитания подрастающего поколения на примерах положительных героев, но не менее важны и картины другого рода, задача которых заключается не в том, чтобы дать пример для подражания, а в том, чтобы, приобщая зрителя к проблемной ситуации, актуализовать систему морально-ценностных ориентиров, имеющуюся в его сознании, повлиять на нее как бы изнутри, через осмысление предлагаемой ситуации и определение собственной позиции в ней» [Максимов, 1973, с. 92].

В постсоветский период анализ изображения вуза в отечественном кино не был в центре научных исследований, но существует ряд научных работ, посвященных изучению производственного жанра в советском кино, в частности, анализу создания образа учителя в советском кинематографе (включая эпоху сталинизма) [Чащухин, 2006; Шипулина, 2010; Митина, 2015 и др.]. Например, А.В. Чащухин указывает, что конструирование образа учителя в сталинской

пропаганде 1945-1953 гг. представляло собой некий «синкретизм образов советского и русского интеллигентов» [Чащухин, 2006, с. 135]. Причем, педагогика, будучи совершенно «неэкстримальной профессией», по яркому выражению Н.Б. Шипулиной, не пользовалась популярностью в советском кинематографе эпохи сталинизма, т.к. «киноантропология профессий в сталинскую эпоху предпочитала образы военных и строителей (в одном ряду с другими производительными формами профессионального труда), которые прекрасно коррелировали с метафорикой в первом случае «борцов» за светлые идеи, во втором – «творцов» нового общества» [Шипулина, 2010, с. 5]. Хотя, нужно оговориться, что эти исследования больше касаются анализа советских кинообразов школьного учителя, нежели преподавателя вуза.

В зарубежной литературе опубликована серия культуроведческих и киноведческих монографий о советском кинематографе, включая эпоху сталинизма [Kenez, 1992; Shlapentokh, 1993; Widdis, 2003; Beumers, 2007; Shaw & Youngblood, 2010; Miller, 2010; Bahun & Haynes, 2014 и др.], где, в частности, исследуются такие аспекты как генезис и история развития советского киноискусства, особенности социалистического реализма, идеологическая пропаганда в советском кино, культура и кино в авторитарном обществе, цензура и репрессивный характер государственной политики в области кинематографа, представление разных социальных групп в советском кино, сравнительный анализ американского и советского кино в период «холодной войны», сравнительный анализ кино Восточной Европы и бывшего Советского Союза в коммунистический период и др. Тем не менее, несмотря на такой широкий спектр проблемных вопросов, анализ советского игрового кино (включая эпоху сталинизма) на студенческую тему не был предметом исследования в зарубежной научной литературе, так как авторы, по-видимому, занимались изучением более острых, на их взгляд, социально-политических и идеологических аспектов взаимодействия кинопроизводства, государства и общества в СССР.

Место действия, исторический, социокультурный, политический, идеологический, контекст

Особенности исторического периода создания медиатекста, условия рынка, которые способствовали замыслу, процессу создания медиатекста, степень влияния событий того времени на медиатекст.

В эпоху сталинизма кинематограф, провозглашенный «важнейшим из искусств», находился под постоянным и жестким контролем высшего руководства страны, так как в нем видели, прежде всего, мощное средство идеологической пропаганды, формирования общественного мнения, массового и культурного просвещения граждан. Отсюда провозглашалась главная цель киноискусства того времени: «Мы должны воспитывать наш народ в духе активного, боевого, военного наступления, и это одна из задач кино и его работников, и это есть обязанность наших киноработников и наших советских граждан, понимающих проблему нашего развития, понимающих, что столкновение между нами и буржуазным миром будет, и мы обязаны кончить его в пользу социализма» [Сталин, 1931].

Исторический и контекстуальный анализ фильма «Закон жизни» (1940) показывает, что тема и пафос сценария фильма были исторически обусловлены: в течение нескольких лет до появления фильма прошла масштабная серия громких разоблачений и арестов крупных партийных и комсомольских работников за «шпионаж и моральное разложение». Безусловно, все это нашло отражение в литературе и кино того времени. Но хотя аннотация к фильму «Закон жизни» (к слову сказать, как и его пафосное название), звучала в духе своего времени и анонсировала картину как фильм «о нравственном противостоянии секретаря обкома комсомола Огнерубова и комсорга медицинского института Паромова», сам фильм был воспринят как откровенная агитация половой распущенности в среде комсомольской молодежи, объявлен «антисоветским» и снят с показа на широком экране.

У фильма была непростая история создания. Он вышел на экраны в августе 1940 года, и уже через несколько дней в газете «Правда» – в то время все, что печаталось в этом издании, считалось «истиной в последней инстанции» – опубликовали редакционную статью «Фальшивый фильм» с разгромной критикой картины: «писатель Авдеенко, ошельмованный, преданный настоящей партийной анафеме самим Сталиным, шел домой, ожидая только одного – ареста. Сам он писал в воспоминаниях, изданных в годы перестройки, что энкавэдэшники за ним не пришли, но спустя

несколько дней его выгнали из партии, из Союза писателей, выселили из квартиры. В 1941 году он написал письмо Сталину, в котором просился добровольцем на фронт, чтобы смыть вину кровью. Однако ответа не получил» [Громова, 2002]. Впоследствии в своей мемуарной повести «Отлучение» А. Авдеенко опишет трагические переживания, связанные с событиями вокруг фильма «Закон жизни».

Как знание реальных исторических событий конкретного периода помогает пониманию данного медиатекста, примеры исторических ссылок в данном медиатексте.

Политика советского руководства по отношению к высшим учебным заведениям официально заключалась в «пролетаризации» науки и высшей школы путем преимущественного приема в вузы представителей пролетариата и беднейшего крестьянства, зачастую без вступительных экзаменов. При этом иное классовое происхождение оказывалось зачастую единственной причиной не допустить человека к учебе, что в целом негативно сказалось на общей ситуации в системе образования. Фильмов о школе в эпоху сталинизма было снято довольно много, в довоенное время почти каждый год выходили фильмы о школьниках, чего не скажешь о фильмах на вузовскую тему. Это можно объяснить отсутствием государственного заказа на тему вуза, так как сталинский режим был заинтересован в первую очередь не в пропаганде вузов, а в пропаганде армейской службы и рабочих профессий.

В предшествующие десятилетия процветали так называемые массовые «чистки» в студенческой среде политически неблагонадежных студентов с непролетарским происхождением, масштабные «чистки» профессорско-преподавательского состава вузов. Вот как об этих репрессиях в вузовской среде писал очевидец: «Мое поколение начало студенческую жизнь в период начала массовых репрессий. Понятие «враг народа» вошло в чаше сознание как нечто непререкаемое, абсолютно справедливое. Арестовывали и изгоняли наших преподавателей. Каких-либо тревожных сомнений у нас не возникало. На студенческих, комсомольских собраниях все разъяснялось, раздавались соответствующие характеристики. Нам оставалось все принимать. Веру в вождя поколебать никто не мог» [Рабинович, 1991, с. 23]. В этом контексте симптоматичен кульминационный эпизод «Закона жизни» – разбор «виновников» на общем комсомольском собрании. Авторы медиатекста хотели подчеркнуть идейную важность подобных комсомольских собраний, где товарищеский суд, руководствующийся политикой партии, коллективно решает: кто прав, а кто виноват.

Социокультурный, идеологический, мировоззренческий контекст

Идеология, мировоззрение авторов данных медиатекстов в социокультурном контексте; *культура мира*

Доминирующей идеологий эпохи сталинизма в СССР была коммунистическая теория строительства социализма в условиях политического режима диктатуры вождя с жестким контролем над всеми сферами культурной жизни и деятельности общества и атеизмом. Усиливалась идеологическая пропаганда и ужесточалась цензура со стороны государства. При всем этом «неудовлетворительное положение дел» в советском кинематографе нередко объяснялось чиновниками недостаточной цензурой и контролем в этой сфере. Так, 8 октября 1940 года А. Жданов выступил на заседании Оргбюро ЦК ВКП(б) с докладом «Об улучшении производства художественных фильмов», в котором заявил, что главная причина неудовлетворительного положения дел в кинематографе – это «отсутствие настоящего идеологического контроля в самой кинематографии, контроля за идеологическим направлением картин» [Цит. по: Вылынец, 2013]. Парадоксально, но это говорилось именно теми людьми, которые так строго следили за выпуском любой кинопродукции в стране.

Хотя автор сценария «Закона жизни» был ярым приверженцем коммунистической доктрины, его обвинили в сочувствии к врагам и недостаточно объективном представлении советского студенчества: «Авдеенко изображает врагов прилично, а дело в том, что нашего брата он в тени оставляет… Не в том дело, что тов. Авдеенко дает врагов в приличном свете, а в том, что победителей, которые разбили врагов, повели страну за собой, он оставляет в стороне, красок у него не хватает. Вот в чем дело. Здесь основная необъективность и неправдивость» [Сталин, 1940]. Далее шла критика главной идеи картины и позиции самого автора: «Есть картина «Закон жизни»…

Человек самоуверенный, пишет законы жизни для людей, – чуть ли не монопольное воспитание молодежи. Законы! Вот какая ошибка была с 1934 года. Если бы его не предупреждали, не поправляли, – это было бы другое дело, но тут были предупреждения и со стороны ЦК, и рецензия в «Правде», а он свое дело продолжает [Сталин, 1940].

Согласитесь, перед нами исключительный случай: против вроде бы незамысловатой киноистории о двух влюбленных советских студентах медицинского института, которых чуть не разлучил коварный враг, скрывающийся под маской секретаря обкома комсомола, выступил не кто-нибудь, а лично И.В. Сталин.

Эти обвинения прозвучали 9 сентября 1940 года на расширенном заседании Оргбюро ЦК в Кремле, специально организованном и посвященном разоблачению «антисоветского» фильма «Закон жизни». На собрании присутствовали высшие партийные чиновники (включая главу государства – И.В. Сталина), секретари ЦК, руководители Управления пропаганды и агитации ЦК, некоторые авторитетные писатели того времени и автор сценария – А. Авдеенко, который оставил автобиографичные воспоминания в повести «Наказание без преступления», где рассказал о том вечере и о последующей опале.

Мировоззрение людей «студенческого мира» из «Закона жизни» опирается на такие приоритетные ценности как семья, коллектив, дружба, взаимопомощь, трудолюбие, морально-нравственное поведение. Наиболее значимым экранным фигурам вузовской темы эпохи сталинизма – комсомольцам – были свойственны коммунистическая идейность, коллективизм и сплоченность, честность, непримиримость к врагам, товарищеский дух и готовность прийти на помощь. Следование такого рода ценностям было главным условием достижения успеха в обществе, залогом карьерного роста и повышения социального статуса. Эти ценности должны были широко пропагандироваться с помощью кино.

Да и мировоззрение остальных положительных персонажей «Законе жизни» в целом оптимистично, но очевидно, что с самого начала картины зритель ощущает некоторую настороженность и предчувствие беды в выражениях лиц и разговоров старшего поколения – профессора Бабанова и его жены, которые обеспокоены судьбами своих дочерей. Что касается молодого поколения, то студенты активны, бодры и полны готовности бороться за свои идеалы; конец фильма также внушает зрительской аудитории некоторый оптимизм, поскольку главные герои одерживают идейную и моральную победу над «внутренним» врагом в рядах партии, предавшим коммунистические идеалы.

Структура и приемы повествования. Схематично структуру, сюжет, репрезентативность, этику, особенности жанровой модификации, иконографии, характеров персонажей можно представить следующим образом:

- *место и время действия медиатекста*

Время действия фильма: 1940 год. На первом плане – общественная и личная жизнь героев, культурная жизнь советского студенчества, при этом собственно учебная и дальнейшая производственно-трудовая жизнь и карьера студентов-выпускников авторами медиатекста не затрагивается: акцент сделан на идеологическом и нравственном воспитании студентов.

- *характерная для данного медиатекста обстановка, предметы быта:* обстановка и предметы быта в фильме преимущественно скромные; уютное и аккуратное убранство просторного профессорского дома; традиционно аскетичные аудитории мединститута.

Жанровые модификации: драма.

(Стереотипные) приемы изображения действительности

Положительные персонажи студентов представлены однотипно, главным образом, – это наивные, легко подверженные внушению, неопытные, но вполне добропорядочные люди; главный герой – Сережа Паромов – наоборот, не поддается антисоветскому влиянию, отстаивает свои моральные принципы и отважно борется за свою любовь; старшее поколение (профессора, сотрудники институтской редколлегии, партийные работники) – умудренные жизненным опытом люди. Отрицательные персонажи полны скрытого коварства, двуличия, лицемерия и трусости.

Типология персонажей (черты характера, одежда, телосложение, лексика, мимика, жесты персонажей, присутствие или отсутствие стереотипной манеры репрезентации

персонажей в данном медиатексте):

- *возраст персонажей:* у студентов находится в пределах 20-25 лет; у взрослых – до 60 лет;
- *уровень образования:* высшее (незаконченное и полное) образование.
- *социальное положение, профессия:* студенты – дипломированные специалисты – будущие медработники, хотя акцент на профессии медиков не делается: они не носят белые халаты, не препарируют подопытных животных в специальных лабораториях, в общем, данные персонажи могли бы быть типичными студентами любого другого вуза по любой другой специальности;
- *семейное положение персонажа:* студенты холосты; взрослые персонажи женаты, за исключением старшей сестры главной героини – матери-одиночки, соблазненной и брошенной подлым секретарем обкома комсомола Огнерубовым;
- *внешний вид, одежда, телосложение персонажей, черты их характеров, лексика:* Внешний вид персонажей студентов представлен довольно дифференцированно. Форма одежды повседневная и скромная, даже на праздничном выпускном вечере. Главный «злодей» Огнерубов, который пытается теперь соблазнить младшую сестру брошенной им женщины, напротив, обладает приятными манерами, водит свой автомобиль, умеет красиво и убедительно говорить, и во всех отношениях – весьма обаятельный человек средних лет.

К слову, женские образы персонажей в лице сестер Нины и Наташи Бабановых обладают типичными женскими чертами экранных героинь эпохи сталинизма: им свойственны такие качества как скромность, эмоциональность, впечатлительность, самопожертвование. Ближе к финалу фильма они становятся более отважными и наравне с мужскими персонажами вступают в борьбу с идейными и моральными врагами коммунистической молодежи.

Мужские положительные образы, в частности, образ главного героя Сергея Паромова и образ секретаря обкома партии, – идейно убежденные активные личности с сильным и непоколебимым характером, мужественные, смелые, принципиальные, беспощадные к врагам, подлинные «борцы» и «строители» коммунизма.

Кадр из фильма «Закон жизни» (1940) отражает внешний вид, одежду, телосложение персонажей-студентов тех лет.



Кадр из фильма «Закон жизни» (1940)

В целом, в фильме показан дружный студенческий коллектив. Важно отметить также бодрую товарищескую песню в начале и конце фильма, подчеркнуто символизирующую идейную общность и моральное единение всех студентов.

Авторы «Закона жизни» явно подчеркивали замещение личного блага общественным, доминанту общественного начала над личным. Неслучайно Наталья Бабанова – жертва коварного соблазнителя и предателя Огнерубова, раскрывает на общем комсомольском собрании как на исповеди свою личную драму, которую боялись обсуждать между собой даже члены ее семьи, тем самым обличая скрытого врага молодежи Огнерубова, отравляющего и развращающего сознание неопытного молодого поколения. Она делает это открыто перед всем обществом и во благо этого общества. Ее семейная тайна становится не просто явной, более того, она становится общественным

достоянием, тем самым из жертвы Наталья превращается в героиню. Она готова бороться за счастье своей младшей сестры, преодолевая стыд, в котором она жила все эти годы.



Кадр из фильма «Закон жизни» (1940)

С*ущественное изменение в жизни персонажей медиатекстов:* студенты только что окончили медицинский институт, впереди выпускной вечер и новая жизнь.

Возникшая у персонажей проблема: главные герои – лирическая пара влюбленных студентов – оказываются перед угрозой разрыва из-за непонимания и взаимной обиды, так как главная героиня, как и ее однокурсники, поддается отрицательному влиянию секретаря обкома комсомола Огнерубова, скрывающего свою истинную безнравственную сущность за красивыми пафосными речами о свободе и вседозволенности. Дружный товарищеский выпускной вечер студентов-медиков в итоге превращается в балаган и пьяный разгул (думается, именно эпизод этого «аморального» выпускного вечера стал одним из аргументов разгромной критики «Закона жизни»);

- *решение проблемы:* товарищеский суд комсомольцев на общем собрании разоблачает скрытых врагов и их пагубные антисоветские идеи. Опытное старшее поколение раскрывает глаза на правду заблуждавшимся студентам, которые поддались влиянию отрицательных персонажей, а те, в свою очередь, раскаиваются и отрекаются от антисоветских идей.



Кадр из фильма «Закон жизни» (1940)

Примечательно, что наказанием для публично разоблаченных врагов становиться всеобщее порицание и осуждение, позор и испорченная репутация; они оказываются в полной социальной изоляции. Иначе говоря, остракизм (общественный бойкот) в фильме главное и наиболее страшное наказание в обществе единого общественного мнения.

Положительные герои – борцы за коммунистические идеалы, наоборот, получают заслуженную награду – повышение в социальном статусе, где они будут успешно трудиться на благо общества: например, Сережа Паромов получает назначение в обком, студенты-выпускники радостно отправляются по распределению на работу в качестве медиков…

Конец фильма вполне оптимистичный, студенты-выпускники снова поют свою любимую студенческую песню под гитару, и в последнем кадре фильма – сцена примирения влюбленных героев.

Любопытно, что в «Законе жизни» лишь пунктирно представлен образ преподавателя вуза. Хотя фильм начинается с описания жизни в профессорской семье, представления их повседневного уклада и быта, на выпускном вечере, а потом и на собрании комсомольцев преподаватели не присутствуют… В целом, образы преподавателей, в частности, профессора Бабанова, директора мединститута и отца главной героини, даны как бы вскользь, и, конечно, совершенно не выполняют «функцию конструирования профессиональных образов» [Чащухин, 2006, с. 132], которая станет весьма популярной в послевоенном кинематографе позднего сталинизма (1945-1953).

Итак, в ходе герменевтического анализа фильма «Закон жизни» (1940) мы пришли к выводам, что советский кинематограф эпохи сталинизма, опиравшийся на коммунистическую идеологию:

1) продолжал развивать идею воспитания молодежи в духе борцов с врагами коммунистической партии, но, в отличие от периода немого советского кино, сместил акцент от доминанты борьбы с «внешними» врагами на борьбу и выявление более изощренных внутренних угроз, исходящих от «врагов народа»;

2) функционировал как инструмент идеологической пропаганды государственной политики по формированию коммунистических взглядов и убеждений;

3) уделял особое внимание нравственному и идейному воспитанию молодого поколения в духе коммунистической морали, не придавая особого значения учебному процессу;

4) использовал стереотипные ролевые и гендерные характеристики персонажей, не стремясь к реалистичности и глубине сюжетного повествования.

Анализ российского аудиовизуального медиатекста на студенческую тему (на примере фильма «Какая чудная игра», 1995)

В 1990-е годы режиссеры, чье детство и юность пришлись на послевоенный период, сняли о нем целую серию картин: «Железный занавес» (режиссер С. Кулиш, 1994), «Какая чудная игра» (режиссер П. Тодоровский, 1995) «Вор» (режиссер П. Чухрай, 1997), «Хрусталев, машину!» (режиссер А. Герман, 1998) и др. Атмосфера сталинского режима в большей степени воссоздавалась здесь через детское и/или юношеское восприятие того времени: красных символических плакатов на фоне серых домов, трагически-инфернального голоса Левитана, зачитывающего бюллетени о здоровье вождя, тесноту и одновременно теплый уют коммунальных квартир, слепую веру в Сталина и всеобщий страх перед призраками, охраняющими государственную безопасность. В воссозданной авторами атмосфере конца 1940-х – начала 1950-х годов ощущается безысходность и замкнутость, а отношения между людьми были далеки от благочестивых и целомудренных, о которых повествовало большинство советских фильмов.

Фильм «Какая чудная игра» был снят П. Тодоровским в середине 1990-х годов – в период сложный для кинематографа, впрочем, как и для других сфер социальной и политической жизни страны. Вместе со снятием цензурных барьеров в России появились экономические и структурные проблемы, поставившие кинематографистов в новые условия. По мнению С.Н. Добротворского, «развал привычных структур обернулся дефицитом идей и утратой чувства экранной реальности» [цит. по: Аркус, Васильева, 1997]. Кинорежиссеры с появлением рыночной экономики, столкнулись с необходимостью поиска финансовых ресурсов для съемок фильмов, или продюсеров, способных решать эти задачи. Другой проблемой для кинематографа в 1990-х годах стал прокат фильмов. Доминанта западного (прежде всего – американского) коммерческого кино значительно снижало шансы многих российских авторов найти свою аудиторию [Дыховичный, 1995].

Если в советский период киноаудитория была не только большой, но и ориентированной на сложившиеся в стране культурные формы, то в 1990-х годах она сократилась в разы и в большей части переключилась на западные коммерческие фильмы. На фоне пессимистичных и мрачных отечественных картин голливудские комедии и боевики смотрелись молодежью с большим

удовольствием. Старшеклассники и студенты старались подражать западным образцам поведения и самовыражения.

В этих условия «кинематографическое сообщество сублимировало свою творческую энергию в розыгрышах, анекдотах и прочем художественном фольклоре» [Плахов, 1997]. Одним из фольклорных направлений стало возвращение авторов фильмов к советской мифологии, причинами чего, согласно выводам А.М. Немченко, были ностальгия и «неудовлетворенность современным положением дел (общественных и личных), а также наличие личного опыта переживаний» [Немченко, 2016, с. 109].

В 1990-е годы в российском кинематографе происходил процесс «культурного и символического перекодирования» сталинской эпохи. В кинематографе ее деидеологизация выражалась «в двух тенденциях: соцартовско-постмодернистской эстетизации "Большого стиля" и переключении внимания с "фасада" эпохи на ее "фон", подходе, условно называемым "модусом ретро"» [Якобидзе-Гитман, 2010, с. 307]. В картинах П. Тодоровского «фон» играет значимую роль. Отношения между людьми и атмосфера тех лет стали предметов его кинематографических реконструкций. По мнению А.С. Плахова «у Тодоровского получилось претворить оттепельные идеалы, скрывшиеся за ностальгической дымкой, в очень конкретные переживания и неповторимый человеческий опыт… Это была своего рода частная тодоровская мифология эпохи сороковых-пятидесятых» [Плахов, 2013].

А.С. Якобидзе-Гитман отнес фильмы П. Тодоровского 1990-х годов («Анкор, еще Анкор!», «Какая чудная игра») к ретродрамам с ностальгией «по утраченному коммунальному быту, среде, где "люди были так близки друг к другу". Даже злые соседи по коммуналкам и баракам воспринимаются как досадные, но, в общем-то, мелкие помехи всеобщего коммунального счастья…» [Якобидзе-Гитман, 2010, с. 308-309].

Герменевтический анализ фильма «Какая чудная игра» (1995).

Место действия, исторический, культурный, политический, идеологический контекст

Особенности исторического периода создания медиатекстов, условия рынка, которые способствовали замыслу, процессу создания медиатекстов, степень влияния событий того времени на медиатексты.

В декабре 1991 года СССР прекратил свое существование. Первые этапы новой истории России сопровождались большим экономическим спадом и социально-политическим кризисом. Либерализация в регулировании цен привела в 1992 году к многократному повышению стоимости продуктов. В течение этого года резко увеличивалась взаимная задолженность предприятий, а темпы инфляции достигали 38% в месяц. Для того, чтобы справится с образовавшимся дефицитом государственного бюджета (к концу 1991 года он составил 20 % от ВВП) правительство резко сократило расходные статьи, в числе которых были затраты на образование, науку и культуру. [Барсенков, Вдовин, 2010, с. 677-680]. В первой половине 1990-х годов экономическая ситуация ухудшалась, увеличивался уровень криминализации общества и коррумпированности государственных структур, что привело к обострению социальной незащищенности граждан. В молодежной среде активно распространялись пьянство, наркомания и проституция.

Сложная экономическая ситуация заметно отразилась и на кинопроизводстве. В условиях отсутствия государственной поддержки резко сократилось количество выпускаемых фильмов. «Если в 1992 г. было снято 178 кинокартин, то в 1995 г. – лишь 46. … в 1990-е годы на российском кинорынке доминировали западные ленты» [Барсенков, Вдовин, 2010, с. 754]. В отечественном кинематографе наиболее заметными были картины П. Лунгина, Н. Михалкова, П. Тодоровского, Э. Рязанова, В. Хотиненко. В этот период был снят ряд фильмов о последних годах сталинского режима («Железный занавес» (режиссер С. Кулиш, 1994), «Хрусталев, машину!» (режиссер А. Герман, 1998), «Барак» (режиссер В. Огородников, 1999) и др.).

Фильм «Какая чудна игра», как и другие его картины 1990-х годов («Анкор, еще Анкор!», «Ретро втроем») был снята в лирико-драматическом стиле и посвящен событиям советской эпохи. П. Тодоровский работал над «…Игрой» в сложное, быстроменяющееся, «смутное» время. В самой же картине по большей части доминируют непосредственность, романтика и веселье, которыми живут студенты – главные герои. Они не строят каких-либо жизненных планов, иронически шутят

над соседями по общежитию, беспечно относятся к социальным нормам и правилам. Да и финал их истории не предугадывается в повествовании. На фоне мрачных российских фильмов 1990-х годов картина «Какая чудная игра» заметно выделяется. В ней П. Тодоровский создал атмосферу жизнелюбия и романтики, рождающую тесный, но уютный коммунальный мир среди серых и холодных зимних улиц, иногда заливаемых теплым солнечным светом.



Кадр из фильма «Какая чудная игра» (1995)

Как знание реальных исторических событий конкретного периода помогает пониманию данных медиатекстов.

В конце 1940-х – начале 1950-х росло идеологическое давление, ужесточался контроль над сферами культуры и науки. В 1949 году были сфабрикованы уголовные дела против руководителей ленинградских обкома и горкома, расстрелянных по инициативе Сталина. Аресты тысяч людей по политическим мотивам проходили и в других городах. За ними стояло стремление вождя укрепить собственную власть. С конца 1940-х годов в партийной среде нарастали антисемитские настроения, а в январе 1953 года было объявлено о раскрытии заговора против партийных руководителей – так называемое «дело врачей», по которому подозревались известные ученые медики еврейского происхождения. В литературе были запрещены поэзия А.А. Ахматовой и проза М.М. Зощенко. Сталинскую премию по литературе получали произведения, явно искажающие действительность, описывающие так называемый конфликт между «хорошим и отличным».

Кинематограф был на особом положении. Его лично курировал И.В. Сталин, просматривая снимаемые фильмы, и вынося им приговор. По одним названиям картин о детях и молодежи («Красный галстук» (1948), «Навстречу жизни» (1952), «Алеша Птицын вырабатывает характер» (1953), «Честь товарища» (1953) был понятен их основной посыл. Их главные герои – учащиеся – сначала могли проявить эгоизм, заносчивость и непорядочность, но под руководством товарищей и педагогов перевоспитывались и в финале совершают добрые и правильные поступки. В.В. Жарикова вывела общую формулу для этих фильмов: «герои начинают свой путь в сюжете в качестве "детей" – капризных, недисциплинированных, не умеющих брать ответственность на себя и трансформирующих во "взрослых", спокойных, работящих, великодушных советских граждан» [Жарикова, 2015, с. 94].

Между тем, в конце 1940-х – начале 1950-х годах в части студенческой молодежи появилось критичное отношение к власти и ее внутренней политике. В некоторых вузах создавались малые группы, обсуждающие социальные и экономические реформы в стране, возникали объединения, недовольные бытовыми условиями жизни и отсутствием свобод. Понятно, что количество таких групп было незначительным, а их собрания тайными. Помимо недовольства молодежи несправедливостью происходящего, причиной появления тайных кружков, по мнению С.Г. Давыдова, были возрастные особенности студентов, проявляющиеся в «самоидентификации и выражении своей жизненной позиции через игру в запретное, увлечение романтикой недозволенного» [Давыдов, 2015].

Герои фильма «Какая чудная игра» не участвуют в тайных обществах, но увлечены «игрой в запретное» и «романтикой недозволенного». В их случае эти увлечения становятся проявлением

других особенностей возраста – стремлением к свободе и экспрессивному проявлению эмоций. Даже незначительный стимул вызывает у студентов чрезмерно буйную реакцию. Например, на предложение соседа по общежитию выпрыгнуть в окно за килограмм конфет последовала мгновенная реакция.

По мнению А.С. Якобидзе-Гитмана, беспричинное ликование и экспрессивное поведение героев «фильма П. Тодоровского «причудливым образом соотносится с объяснением М. Рыклиным причинно-следственной связи между катаклизмами в тоталитарном государстве и увлечением "смеховой культурой"» [Якобидзе-Гитман, 2010, с. 318]. Ссылаясь на идею карнавала М.М. Бахтина, А.С. Якобидзе-Гитман объясняет такого рода немотивированное веселье «все еще не исчерпанной к 1951 году эйфории от окончания войны» и «девиантным высвобождением угнетенных потребностей» [Якобидзе-Гитман, 2010, с. 319].

Возможно, такая трактовка позволяет лучше понять содержание фильма П. Тодоровского, но замысел автора просматривается в самом содержании и образах фильма. Расстрел студентов в финале повествования своей неожиданностью придает их образу – экспрессивному юмору, наивной беспечности, рвущейся в полет душе – ощущение непобедимого жизнелюбия. Вероятно, оно и вдохновляло режиссера.

Примеры исторических ссылок в данных медиатекстах

В фильме «Какая чудна игра» есть эпизод, где небольшая студенческая компания слушает по радио сообщение Ю. Левитана. Немногим ранее показано, как студент, бегая по коридорам общежития, громко объявляет о предстоящем событии. Жильцы наспех одеваются, причесываются и восторженно выбегают из своих комнат… Их ждет очередной розыгрыш: один из студентов, подражая голосу Левитана, объявляет собравшейся в комнате публике о снижении цен с 1 апреля 1951 года на «продовольственные и промышленные товары» в 5 раз, на винно-водочные в 7 раз, о «беспрепятственном» выезде граждан в любую страну, о свободе слова и вероисповедания. Аудитория неистовствует. Этот розыгрыш стал роковым для главных героев: вскоре «шутников» расстреляли.

В этом ключевом эпизоде П. Тодоровский отразил реальные события. В студенческой молодости Н. Рыбников (в будущем известный актер театра и кино, народный артист РСФСР) со своими друзьями разыграл по радио соседей по общежитию и зачитал голосом Ю. Левитана правительственное сообщение о снижении цен. Но тогда дело закончилось его исключением из комсомола. Между тем, за год до этих событий в СССР расстреляли нескольких студентов, организовавших тайные политические общества, выступавшие против диктатуры Сталина. К студентам-радиошутникам в действительности вряд ли могла быть применена высшая мера наказания: розыгрыш с постановлением о снижении цен не тянул на столь жесткую расплату. Снижение цен на продовольственные и промышленные товары было в действительности, оно было одним из направлений сталинской политики в 1930-х годах, а с 1947 возобновилось и продолжалось до 1954 года. В среднем снижение было в пределах от 10% до 15% и происходило в последние три года именно 1 апреля.

Зачем же П. Тодоровский сделал такой жестокий финал? Вероятно для создания «мнемонического» эффекта. Несправедливый уход героев из жизни заставляет память невольно конструировать образы, в которых развеиваются их негативные качества, а действия и поступки высвечиваются в ореоле романтико-лирических чувств.

Правдива в фильме и реакция жильцов общежития на речь Ю. Левитана: сила воздействия его радиосообщений на аудиторию была колоссальной, голос ведущего диктора знали все жители Советского Союза. Им озвучивались самые важные события: нападение Германии на СССР, сводки с фронта, капитуляция Германии, постановления ЦК ВКП (б), смерть Сталина, полет Ю. Гагарина в космос. Но, помимо этого, священный трепет радиослушателей усиливало еще и то, что Ю. Левитан периодически возвещал волю вождя народов.

Социокультурный, идеологический, мировоззренческий контекст

Идеология, мировоззрение авторов данных медиатекстов в социокультурном контексте; *идеология, культура мира, изображенного в медиатексте*

В послевоенный период советский народ победитель, освободившийся от гнета фашистской Германии, находился под усиливающимся давлением сталинских репрессий и ужесточающейся диктатуры, контролирующей все сферы социальной жизни. В конце 1940-х – начале 1950-х годов отношение между властью и культурой складывались по отработанному в довоенный период вектору – культура становилась инструментом решения идеологических и политических задач.

Однако, несмотря на идеологический контроль, молодежь старалась найти возможность самовыражения и проявления личной свободы, преодолевая жесткие рамки советских стереотипов поведения и мышления. С одной стороны, в условиях проводимой с 1948 года борьбы с космополитизмом и «низкопоклонством перед Западом» в послевоенный период появилась молодежь, слушающая западную музыку и читающая западную литературу. В конце 1940-х начала образовываться целая молодежная субкультура (стиляги), протестовавшая против единообразия в одежде и поведении, цинично относившаяся к советским ценностям. К тому же привнесенные в отечественный быт трофейные вещи западного производства способствовали росту интереса среди молодых людей к самовыражению с помощью «модной» одежды и музыки. В фильме «Какая чудная игра» есть два эпизода, отражающих влияние западной культуры на молодежь конца 1940-х – начала 1950-х годов: в одном эпизоде студент слушает по радио «Голос Америки», а в другом парень с девушкой танцуют под музыку рок-н-ролл. В остальном внимание автора сосредоточено на душевном состоянии персонажей и атмосфере их совместного проживания.

С другой стороны, в вузах возникали студенческие неформальные объединения, отстранявшиеся от традиционной комсомольской идейности и отстаивающие собственную свободу в науке и культуре. За исключением радикальных случаев, когда студенты объединялись с целью вырабатывания альтернативных политических и экономических программ, в основном возникали группы молодежи, нацеленные на творческое самовыражение. И в первом, и во втором случае общим для молодежных объединений было выражение свободы через преодоление идеологических рамок путем противопоставления себя идейно-политическим основам сталинского режима в различных его проявлениях.

Интересно, что в фильме П. Тодоровского студенты тоже становятся выразителями свободы, но они ограничены только материальными рамками. Единственное, чего они побаиваются – это выселения из общежития.

На первый взгляд может показаться, что в «Игре» студенты заняты только розыгрышами и эпикурейством, а в их жизни нет места ничему другому кроме юмора и веселья. Между тем от эпизода к эпизоду обнаруживается одна особенность – во всех действиях и поступках главных персонажей нет проявлений индивидуализма или эгоизма, а непосредственность и экспрессивность их коллективных реакций создают ощущение, будто молодая компания и вовсе не тяготится какими-либо проблемами.

Между тем, некоторые поступки студентов выглядят аморальными. Например, собирание денег с неоплативших за проезд в «электричке» пассажиров, или выбивание монет из телефонного аппарата и т.п. Но в этих эпизодах нет проявления своеволия, скрывающего внутреннее содержание. А, к примеру, в эпизоде с розыгрышем верующего студента на лице у студентов возникает искренняя стыдливая задумчивость, а сам «диктор», испытывая чувство неловкости, просит прощения у обиженного Володи.

В фильме «Какая чудная игра» большинство эпизодов, где студенты совершают розыгрыши или какие-либо мелкие грешки, заканчивается катарсисом – объединяющим и всепрощающим весельем, сопровождаемым ностальгической музыкой, одновременно грустной и жизнерадостной. Такое построение фильма усиливает переживание источаемого студентами жизнелюбия.

Вся эта атмосфера свободы создана студенческой игрой воображения и полетом фантазии, преобразующих вполне суровую действительность – зимняя улица заливается теплом и светом, тесные комнаты общежития наполняются восторженными улыбками и смехом, а ветер в карманах становится поводом для розыгрышей и сюрпризов.

Мировоззрение людей студенческого мира

В фильме есть персонаж, – Феликс Раевский – скромный, интеллигентный, совестливый студент, имеющий дворянский корни. Излишняя скромность не позволяет ему быть решительным, а

застенчивость придает его образу черты целомудренности. Кажется, единственное, что объединяет Феликса с веселыми соседями по комнате, – удаленность от идеологии и политики. Тем не менее, когда наступает критический момент, они поддерживают друг друга, а во многих эпизодах вместе неподдельно радуются простым вещам. Но, вероятно, не только это «роднит» героев П. Тодоровского.

В заключительной части фильма есть три эпизода, подчеркивающие авторский замысел. В первом эпизоде один из студентов подглядывает через окно, как у подъезда общежития некий капитан госбезопасности обнимает и целует его девушку, к которой тот неравнодушен. В следующем эпизоде Феликс успокаивает плачущего от ревности студента, находя для него утешительные слова. А в третьем эпизоде друзья устраивает розыгрыш с постановлением правительства о снижении цен и отменой прописки. Похоже, что этот розыгрыш – результат переживаний несправедливости. В соответствии с такой логикой многие «аморальные» действия студентов объясняются одной причиной – невозможность ими реализовать собственные желания приводит к экспрессивному сублимированию юношеской энергии.

Не только студенты, но и взрослые персонажи в фильме не могут удовлетворить собственных желаний. Персонажи старшего поколения ищут любви, но ее не находят. Они не состоят в браке и живут в общежитии, за исключением одной влюбившейся в Феликса художницы. Хотя и она страдает от одиночества.

Большинство персонажей фильма не имеют возможности выделиться из окружения, изменив свое социальное или материальное положение. Такое «равенство», наряду с нереализованными желаниями и семейной неустроенностью создают благоприятные условиями для проявления персонажами неподдельного и непосредственного близкого общения. Видимо, по человеческой теплоте, искренности и ностальгировал П. Тодоровский, снимая фильм «Какая чудная игра». На фоне безразличия и отчужденности «свободных» 1990-х годов тоска по «несвободным» годам молодости Петра Ефимовича могла становиться только сильнее.

Структура и приемы повествования в данных медиатекстах

Схематично структуру, сюжет, репрезентативность, этику, особенности жанровой модификации, иконографии, характеров персонажей можно представить следующим образом:

- *место и время действия медиатекстов:* СССР, 1951-й год. События в основном происходят в студенческом общежитии.
- *характерная для данных медиатекстов обстановка, предметы быта:* Обстановка камерная – тесные комнаты общежития, темные коридоры, приглушенные тона. Быт жильцов общежития скромен, советской символики практически нет.
- *жанровые модификации:* ретродрама.
- *(стереотипные) приемы изображения действительности:* чаще на лицах персонажей веселая или фарсовая улыбка, иногда беспечная и, одновременно, искренняя. Студентам чуждо ощущение опасности. За исключением двух эпизодов – отъезда студента Левы, испугавшегося, что за сделанные им где-то на границе союза фотографии его будут преследовать, и трагического финала, – события в фильме изображены в ироническом, местами даже в комическом ключе. Сцены радиорозыгрышей сняты в приглушенных серых тонах, но за ними следуют светлые и теплые моменты – дружные объятия студентов, искренние извинения, веселое дурачество на фоне солнечных зимних улиц.

Типология персонажей:

- *возраст персонажа:* возраст студентов – 18-22 года. Возраст других персонажей в пределах 40 – 50 лет.
- *уровень образования:* у студентов соответствует курсу обучения. У других персонажей различные варианты.
- *социальное положение, профессия:* студенты, преподаватель, работник железнодорожного депо, художница и т.п.
- *семейное положение персонажа:* студенты не состоят в браке. Взрослые персонажи либо не были женаты, либо разведены.
- *внешний вид, одежда, телосложение персонажа, черты его характера, лексика.*

Персонажи одеты скромно и аскетично, в основном в темные тона. Их действия экспрессивны и иногда неожиданны. Главный герой немного полный, невысокого роста, с добрым и милым лицом. Трое его друзей стройны и миловидны.

В большинстве ситуаций студенты оптимистичны, беспечны, эмоциональны и непосредственны. В общении Феликс интеллигентен и скромен, а его друзья просты и импульсивны.

Существенное изменение в жизни персонажей медиатекстов: на протяжении всего фильма студенты не сталкиваются с какими-либо серьезными проблемами. Они не задумываются над последствиями совершаемых ими розыгрышей и не испытывают страха по поводу возможных репрессий.

Развязка: драматическая развязка наступает неожиданно. В растеряно проходящих по сырым и темным коридорам МГБ студентов внезапно стреляют палачи, скрываясь за стальными узкими решетками. А в следующем кадре они идут по зимним улицам Москвы, весело разговаривают, шутят, улыбаются, фотографируются на фоне Москвы-реки, Кремля и Успенского собора…

Таким образом, П. Тодоровский положил в основу фильма три грани, по-разному отражающие бытовые подробности последних лет сталинской эпохи. С одной стороны, «аморальные» поступки студентов, с другой, бытовая неустроенность, отсутствие возможностей реализовать собственные желания, с третьей, полет фантазии, игра воображения и эмоциональная открытость главных героев. Конечно, персонажей не назовешь идеальными, в них много недостатков, но простота, открытость и эмоциональность придают их образам обаяния. Несмотря на нелегкие условия жизни, в их общении проявляются искренние и неподдельные чувства. В своих действиях они не руководствуются индивидуальными мотивами и не стремятся как-то выделиться из коллектива.

Для эпохи 1990-х годов, в которой создавался фильм, характерен рост прагматичности, отчужденности и эгоистичности, потери ориентиров. Вероятно, переживание П. Тодоровским опустошения от происходящего усиливало его чувство ностальгии по временам своей молодости, когда люди были более открытыми и искренними.

Сериал «Физика или химия» (2011): герменевтический анализ медиатекста

В качестве материала герменевтического анализа медиатекста мы используем российский сериал «Физика или химия» (2011). Следуя методологии, разработанной У.Эко [Эко, 2005, с.209] и А. Силверблэтом [Silverblatt, 2001, pp.80-81], выделим три «ряда», или «системы», которые значимы в произведении: идеология автора; условия рынка, которые определили замысел; приемы повествования Такого рода подход, на наш взгляд, вполне соотносится с технологией анализа медиатекстов [Бэзэлгэт, 1995; Potter, 2016] – с опорой на такие ключевые слова медиаобразования, как «медийные агентства» (media agencies), «категории медиа/медиатекстов» (media/media text categories), «медийные технологии» (media technologies), «языки медиа» (media languages), «медийные репрезентации» (media representations) и «медийная аудитория» (media audiences), так как все эти понятия имеют прямое отношение к идеологическим, рыночным и структурно-содержательным аспектам анализа медийных произведений.

Идеология авторов в социокультурном контексте (доминирующие понятия: «медийные агентства», «медийные репрезентации», «медийная аудитория»)

Основные авторы любого кинематографического текста – режиссеры и сценаристы. Однако в случае российского сериала на школьную тему «Физика или химия» (2011) они не были самостоятельными создателями медиатекста, так как это произведение было ремейком одноименного успешного испанского сериала «Физика или Химия» (*Física o química*, 2008-2011), выдержанного в духе толерантности и политкорректности медиакультуры Европейского Союза XXI века, то есть доброжелательного отношения к раскованности поведения и сексуальным отношениям (включая гомосексуальные) между школьниками 16-17 лет, снисходительности к употреблению несовершеннолетними учащимися и учителями легких наркотиков и т.п. Особый акцент был сделан на дружелюбной трактовке сексуальных отношений между учительницей и

старшеклассником, достигшим «возраста сексуального согласия». Напомним, что по состоянию на август 2017 год возраст сексуального согласия в Германии и Италии наступал с 14 лет, во Франции – с 15 лет, в Испании – с 16 лет. Однако на момент выхода на экраны испанского сериала «Физика или химия» (2008-2011) там еще действовал самый либеральный в Европе подход к возрасту сексуального согласия – с 13 лет (в июле 2015 года он был повышен до 16 лет) [Возраст…, 2017]. В России «возраст сексуального согласия» наступает с 16 лет [Возраст…, 2017], но, по-видимому, желая избежать нападок ретроградов, создатели сериала «Физика или химия» подстраховались: все роли старшеклассников исполнили актеры, которым в 2011 году было от 21 года до 25 лет.

В связи с вооруженным конфликтом на Украине, начавшимся в 2014 году, официальная российская идеология 2014-2017 годов по многим позициям находится в конфликтных отношениях с идеологическим вектором Европейского Союза. Однако на момент съемок (2010-2011) и выхода на телеэкраны (август-сентябрь 2011) российской версии сериала «Физика или химия» Россию, несмотря на южно-осетинский конфликт с Грузией 2008 года, в какой-то степени можно было считать инерционно (особенно в отношении западноориентированной системы образования) находящейся в рамках приверженности «европейским ценностям».

Условия рынка, которые способствовали замыслу, процессу создания медиатекста

Начиная с начала 1990-х, российская медиакультура испытывала существенные влияния западных стандартов. Например, на ТВ привычными стали такие форматы как ток-шоу и ситкомы. Резкое увеличение числа приносящих ощутимую рекламную прибыль сериалов в XXI веке вызвало у телепродюсеров понятное желание производства ремейков, то есть пересадки на российскую почву успешных западных сериалов, среди которых и был испанский «Физика или химия» (2008-2011).

Структура и приемы повествования в медиатексте

Схематично структуру, сюжет, репрезентативность, этику, особенности жанровой модификации, иконографии, характеров персонажей можно представить следующим образом:

Исторический период, место действия: Москва 2010 – 2011 годов.

Обстановка, предметы быта: школьные классы, спортзал, библиотека, бассейн, коридоры, кабинет директора, городские улицы, жилые комнаты. Школа (и ее оборудование), квартиры персонажей выглядят очень современно. У всех учителей и школьников есть мобильные телефоны.

Приемы изображения действительности: амбивалентные по отношению к практически всем персонажам, без жесткого разделения на «положительных» и «отрицательных». В сериале практически каждый более-менее значимый персонаж имеет свою сюжетную линию. Изобразительный и звуковой ряд построены без каких-либо творческих изысков, что в целом характерно для подавляющего большинства сериалов.

Персонажи, их ценности, идеи, одежды, телосложение, лексика, мимика, жесты: Персонажи одеты по моде 2010–2011 годов – ярко, броско: никакой школьной формы и строгих костюмов. Учителя могут позволить себе декольте и вольные прически. Ученики – татуировки, активную мимику, жестикуляцию и бранную лексику (впрочем, никогда не переходящую на матерные выражения: сериал на канале СТС шел в прайм-тайм). Завуч на пару с другим учителем курит в туалете. Один из учителей (правда, вне стен школы) употребляет легкие наркотики и не собирается от этого отказываться. Балуются наркотиками и десятиклассники: «смело презентованы отношения родителей и учеников в первой же серии: мать рекомендует сыну тщательно проверять перед стиркой карманы брюк, дабы случайно не выстирать лежащую там дурман-траву» [Спутницкая, 2016, с. 64]. На учебных занятиях учителя и школьники охотно обсуждают темы секса, однополой любви, педофилии, наркотиков, и суицида. Один из персонажей-школьников постоянно позволяет себе на уроках грязные шутки и расистские высказывания в адрес одноклассника-китайца. Почти все персонажи (взрослые и школьники) – активные пользователи медийной техники: «пространство для усвоения уроков «Физики или химии» – интернет, странички в … социальных сетях, виртуальных дневниках, ставших продолжением жанра школьных хроник, песенников, тетрадей-анкет» [Спутницкая, 2011]. Помнится, в одном из относительно недавних французских фильмов про школу главный конфликт сюжета разгорелся вокруг эротического фото учительницы, присланного директору. В российском сериале «Физика или химия» освоившие

медийную технику десятиклассники присылают всем своим учителям фотомонтажи, где те предстают в голом виде, но это вызывает только добрые понимающие улыбки и комментарии педагогического коллектива и никакого влияния на развитие дальнейшего сюжета сериала не оказывает.

Существенное изменение в жизни персонажей: у каждого из персонажей есть ключевое изменение в его жизни (у учителей: трудности профессиональной адаптации в школе, измена жены, драка, сексуальная связь с несовершеннолетним, обвинение в педофилии и пр.; у десятиклассников: сексуальная связь с учительницей, смерть родителей, передозировка наркотиком, суицид, расистское оскорбление, открытое признание в своей нетрадиционной сексуальной ориентации и пр.).

Возникшая проблема: выбор стратегии дальнейшей жизни, любовные переживания.

Поиски решения проблемы: попытка отстоять свой жизненный выбор, борьба за свою любовь.

Решение проблемы: в связи с тем, что планировалось продолжение сериала, сюжетные линии персонажей не получают полной завершенности, хотя многие конфликты улаживаются (в частности, конфликты на почве расизма, наркомании, интимной связи учительницы с десятиклассником и др.).

Исторический контекст. Что медиатекст сообщает нам о периоде своего создания?

- *когда состоялась премьера этого медиатекста? Как тогдашние события влияли на медиатекст?*

Премьера сериала «Химия или физика» состоялась на канале СТС в августе-сентябре 2011 года. Фильм снимался незадолго до российско-западного санкционного конфликта из-за Украины (начавшегося в 2014 году), когда на официальном уровне (включая организацию учебного процесса) все еще чувствовались определенные прозападные тенденции. Самое сильное влияние на сериал «Физика или химия» оказал оригинальный сюжет испанского сериала с одноименным названием [Cappelletto, 2017; Guarinos, 2009].

- *как медиатекст комментирует события дня? Помогает ли знание исторических событий пониманию медиатекста? Как понимание этих событий обогащает наше понимание медиатекста?*

Сериал «Физика или химия» (быть может, в силу чрезмерной приверженности испанскому оригиналу) далек от комментариев политических и экономических проблем России XXI века. Нет здесь и многих горячо обсуждаемых школьных проблем (чрезмерная бюрократизация аппарата управления и отчетности, рабочая перегрузка учителей, коррупция и пр.). Ориентированный, прежде всего, на любовные фабульные линии, сериал по ходу дела затрагивает такие острые для социума (включая школу) темы как подростковые суицид, наркомания, расизм, сексуальные связи, гомосексуализм и гомофобию.

Культурный контекст. Как медиатекст отражает, укрепляет, внушает, или формирует культурные: отношения, ценности, поведение, озабоченность, мифы.

Сериал «Физика или химия» отчетливо стремится отразить, укрепить, сформировать западные (свойственные медиакультуре стран Европейского Союза) культурные ценности: свободные, порой весьма вольные отношения (включая сексуальные) между людьми (включая учителей и старшеклассников), толерантность по отношению к людям иной расы и сексуальной ориентации [Ramírez Alvarado & Cobo Durán, 2013], снисходительность к экстравагантному поведению.

Мировоззрение. Какой мир изображен в медиатексте? Какова культура этого мира? Что мы знаем о людях этого мира? Представлены ли персонажи в стереотипной манере? Что эта репрезентация сообщает нам о культурном стереотипе данной группы?

В сериале «Физика или химия» изображен мир, намеренно изолированный авторами от реальной политической и экономической жизни, зато плотно погруженный в мир любовных и иных межличностных отношений (затрагиваются также тематика расизма, суицида, гомосексуальности). Населяющие этот мир персонажи даны в двойственной манере: в тех или иных пропорциях в них смешаны положительные и отрицательные черты. Ни один персонаж, даже самый, на первый

взгляд, подлый, не выстроен в стереотипно негативном ключе, «тем не менее, ассортимент сюжетов молодежного сериала как такового на сегодня стабилизирован, и порождение новых единиц возможно в рамках уже существующего материала: каждая история одновременно и оригинальна (обладает широким спектром вариативности, дарит простор для вторичного творчества), и предсказуема» [Спутницкая, 2011].

Какое мировоззрение представляет этот мир – оптимистическое или пессимистическое? Персонажи этого медиатекста счастливы? Есть ли у персонажей этого медиатекста шанс быть счастливыми? Способны ли персонажи управлять их собственными судьбами?

Несмотря на многочисленные острые межличностные конфликты, мир «Физики или химии», скорее, оптимистичен. Персонажи хотят быть (каждый по-своему) счастливыми, хотя далеко не все из них способны управлять собственной судьбой.

Какова иерархия ценностей согласно данному мировоззрению? Какие ценности могут быть найдены в медиатексте? Какие ценности воплощены в персонажах?

Главные ценности персонажей фильма: любовь, толерантность, дружба. Впрочем, каждый из персонажей трактует эти ценности в своих интересах. Например, для десятиклассника Игоря (частично списанного с главного отрицательного персонажа «Дорогой Елены Сергеевны» Э. Рязанова) любовь и дружба – это доминирование, связанное с совместным употреблением наркотиков, организацией сексуальных оргий и т.п. Кстати, он еще и расист! И все это ничуть не мешает авторам быть в нему снисходительными и время от времени делать его чуть-чуть положительным.

Что означает иметь успех в этом мире? Как человек преуспевает в этом мире? Какое поведение вознаграждается в этом в мире?

В «Физике или химии» идет речь и о ценностях материальных (к примеру, десятиклассница Рита после смерти родителей получает богатое наследство), но главные представления персонажей об успехе – это их любовная и иная (включая профессиональную) самореализация. Вознаграждаются в этом мире персонажи, не боящиеся заявить окружающим о своих любовных связях (пусть даже, если это связи учительницы и семнадцатилетнего ученика), о нетрадиционной ориентации и приверженности легким наркотикам.

В свое время появление весьма скромной по нынешним временам сексуальной сцены в молодежной драме В. Пичула «Маленькая Вера» (1988) вызвало целую бурю негодования со стороны киноначальства и консервативной части зрителей, фильм горячо обсуждался профессиональной критикой и стал поистине событием года. Однако в «Физике или химии» (2011) ни начальство, ни зрителей уже ничего особо не шокировало, хотя смелых сцен (включая оргию старшеклассников и гомосексуализм) было хоть отбавляй. Профессиональная кинокритика на «Физику или химию» отреагировала вяло. По сути, кроме одной рецензии в журнале «Искусство кино» [Спутницкая, 2011] никаких иных серьезных профессиональных разборов не было.

Таким образом, толерантный «евроформат» сериала «Физика или химия» был посажен в уже подготовленную почву, и, в отличие от жестковатых фильмов В. Гай-Германики «Все умрут, а я останусь» и «Школа» (2010), не стал эпицентром затяжных медийных дискуссий. Вместе с тем, в сериале «Физика или химия» была четко и недвусмысленно обозначена прозападная ориентация подходов к школьной теме:

- доброжелательного отношения к раскованности поведения и сексуальным отношениям (включая гомосексуальные) между школьниками 16-17 лет (и даже между учительницей и учеником);
- снисходительности к употреблению несовершеннолетними учащимися и учителями легких наркотиков и т.п.;
- амбивалентное отношение авторов к практически всем персонажам, даже к тем, кто еще несколько лет назад по всем канонам считался бы отрицательным;
- главные представления персонажей об успехе – это их любовная и иная (включая профессиональную) самореализация, и вознаграждаются в этом мире персонажи, не боящиеся заявить окружающим о своих любовных связях (пусть даже, если это связи учительницы и семнадцатилетнего ученика), нетрадиционной ориентации и приверженности легким наркотикам.

В целом сериал «Физика или химия» стал ярким свидетельством существенных изменений социальных и медийных представлений о школе, школьниках и учителях, произошедших в России XXI века.

Анализ медиатекста на примере российского сериала на школьную тему («Sпарта», 2015)

Сюжет сериала «Sпарта», увы, *«имеет много болезненных соприкосновений с действительностью. Помните скандалы с педофилией в престижной московской школе, с избиением учителей в сибирской? Ну и конечно, крайне опасное явление – власть гаджетов и компьютерных игр над школьниками, приводящая к болезненной зависимости и даже к тому, что дети-игроманы убивали своих родителей, отобравших смартфон?»* (Никитин, 2018). При этом никоим образом нельзя утверждать, что эти проблемы – исключительно российские, скорее, речь идет о вполне типичных ситуациях современного мира (Arriaga, 2011; Bartholow et al., 2006; Carnagey et al., 2007; Freedman, 2002; Keegan, 2002).

Сериал «Sпарта» был готов еще в конце 2015 года, однако, по неведомым причинам вышел на Первом канале только в июле 2018 года, причем ближе к полуночи и с возрастным рейтингом 18+, и здесь, наверное, прав Б. Никитин, утверждая, что это не самый лучший выход на целевую аудиторию, *«ведь «Sпарта» о школе, и тут тот случай, когда сериал в первую очередь должны смотреть именно школьники старших классов. Странная политика: какую-то мерзкую пошлятину подчас гонят в прайм-тайм, а что-то стоящее боязливо укладывают за полночь»* (Никитин, 2018). Разумеется, пуритане тут же могут упрекнуть Б. Никитина, что он в своем суждении вынес за скобки показанные в сериале сцен насилия и секса, однако, справедливости ради, стоит отметить, что поздняя трансляция «Sпарты» по телевидению была тут же нивелирована её всеобщей интернет-доступностью.

Любопытно, что ведущие российские кинокритики, обычно охотно откликающиеся на любые более-менее заметные ленты, на сей раз практически проигнорировали «Sпарту», предоставив возможность писать о ней неименитым журналистам, преимущественно молодым. И те, как знатоки современной виртуальной реальности, тут же поспешили обвинить в технической отсталости этот сериал, построенный на стыке детективной истории расследования гибели школьной учительницы и эпизодов агрессивной компьютерной игры, которой увлечены учащиеся 11-го класса:

«У «Sпарты» отвратительная дешевая графика, нет сюжета, цели и логики, нет какой-либо новизны и «высокотехнологичности», геймдевы в сериале изображены 30-40-летними бизнесменами в костюмах, а создателям вовсе не знаком термин «игры-сервиса», на что проект, собственно, и претендует» (Парфененков, 2018).

«Компьютерная игра, которой посвящена заключительная часть каждой серии, выглядит пока самым слабым звеном этого в целом небезынтересного сериала. Слишком бросается в глаза ее не самого высокого уровня графика, отстающая от уже известных зрителям высокобюджетных кинообразцов подобного типа и реальных видеоигр» (Токмашева, 2018).

Более того, некоторым противникам сериала увлеченность персонажей-подростков компьютерной игрой, где нет правил, и всё разрешено, позволило сделать, на мой взгляд, весьма упрощенный вывод, что «*Sпарта» – наглядный пример того, как создатели пытались действовать по совести, но в итоге все равно прогнулись под прессом позиции канала и его ключевой аудитории. Сериал хочет указать на действительно важные и актуальные темы, однако тут же сводит на нет все свои усилия, выбирая легкую дорожку «плохих видеоигр» вместо упора на реальные проблемы домашнего насилия и школьной травли. Причем шоу делает это без какого-либо разбирательства или заинтересованности в самом предмете – руководствуясь лишь самыми поверхностными знаниями и, опять же, негативным мнением общественности. Вот и получилась пропаганда о вреде игр, не несущая какой-либо ценности, но в очередной раз кормящая зрителей ложным представлением о главном развлечении XXI века*» (Парфененков, 2018).

Конечно, *«в определенном смысле можно утверждать, что Егор Баранов предъявляет счет*

тому самому миру компьютерных забав, который нынче превратился в мощную индустрию и формирует вполне конкретную психологическую зависимость, деформирующую личность любого геймера – независимо от возраста, пола, национальности и образования. Честно говоря, жутковато наблюдать за тем, как целый класс ярких личностей превращается в манипулируемую секту» (Ильченко, 2018). Кроме того, вслед за известными советскими и постсоветскими фильмами о школе (из которых самый яркий пример «Чучело» Р. Быкова) в «Sпарте» затрагивается проблема коллективной травли, которая сегодня все чаще сопровождается интернет-буллингом: *«все может начаться с одного комментария и затем обрасти такими подробностями, что даже взрослого человека способны вывести из себя. Остановить в один момент коллективную травлю порой представляется невозможным, что и приводит к негативным последствиям»* (Нарушевич, 2018).

Однако концепция авторов сериала намного шире простой констатации негативного влияния буллинга и жестоких компьютерных игр на подростков: в центре сюжета – современный *«Верховенский или Раскольников, он убеждённый евгеник, социальный дарвинист: слабых и больных надо уничтожать, только сильные право имеют, только им всё позволено. И заразил этим соучеников. Когда учительница поняла, что с классом происходит что-то страшное, и начала бороться, её затравили и фактически убили. В сериале показано, как незаметно хорошие вроде ребята превращаются в садистов. И всё потому, что нашёлся фюрер, который принёс им новую игру и увлёк своими «теориями»* (Никитин, 2018). А за спиной этого школьного «фюрера» стоят бизнесмены, готовые на все, ради получения прибыли. По фильму жестокая виртуальная игра встроена в школьную программу, и *«вполне возможно, что её включили в образовательный процесс в рамках курса информатики, чтобы в будущем управлять сознанием подростков – людей жестоких, увлекающихся, непредсказуемых, эмоциональных и готовых пойти на всё, ради достижения своей цели»* (Иванов, 2018).

Герменевтический анализ медиатекста

Место действия, исторический, культурный, политический, идеологический контекст. Особенности исторического периода создания медиатекста, условия рынка, способствующие замыслу, процессу создания медиатекста, степень влияния событий того времени на медиатекст.

Место действия «Sпарты» – Санкт-Петербург XXI столетия и виртуальное пространство компьютерной игры, события сериала то и дело переносятся из 2015 года в 2020 и обратно. Однако сюжет сериала не слишком привязан к российским реалиям, и мог бы происходить в другой стране и ином городе нашего века. Авторы фильма постоянно подчеркивают рифму между виртуальным пространством игры без правил и таким же лишенным правил и гуманистической морали социокультурным, политическим и идеологическим контекстом, в который погружены персонажи-старшеклассники, их родители, учителя, полицейские и «сильные мира сего».

Условия (капиталистического) рынка (необходимость создания конкурентоспособного телепродукта – в том числе и для вечерней сетки программ – желательно обладающего экспортным потенциалом, то есть универсальностью сюжета), способствующие замыслу и процессу создания медиатекста, позволили авторам «Sпарты» включить в свое произведение относительно новые для российского игрового кино тенденции, связанные с (негативным) влиянием виртуальной реальности на школьников. Последнее было вызвано, в частности, потоком информации о вредном влиянии видеоигр, содержащих сцены насилия (Arriaga, 2011; Bartholow et al., 2006; Carnagey et al., 2007; Freedman, 2002; Keegan, 2002 и др.) и подростковых «группах смерти» в интернете (см., например: Архипова и др., 2017; Милкус, 2017; Мурсалиева, 2016 и др.).

Вопреки язвительным мнениям недоброжелателей (Митрофанов, 2018), «Sпарта» (2015) никоим образом не напоминает простую смесь «Ранеток» (2008-2014) со «Школой» (2010). По сути, «Sпарта» – своего рода дайджест проблем школьной жизни, представленной в отечественном и мировом кинематографе за последние шестьдесят лет. Корни сюжета «Sпарты» отсылают нас к советским фильмам «Розыгрыш» (с линией отрицательного лидера-отличника), «Чужие письма» (где учительница опрометчиво приближает к себе свою прагматичную ученицу), «Чучело» и «Соблазн» (где школьники жестоко травят своих одноклассниц), «Плюмбум, или Опасная игра» (там старшеклассник-отличник присваивает себе право карать «неправильных» людей), «Дорогая

Елена Сергеевна» (здесь отрицательный лидер-отличник вместе с компанией своих одноклассников-«подчиненных» шантажирует и издевается над наивной учительницей), а уж только потом – к жестким российским фильмам «Все умрут, а я останусь» (2008) и «Школа» (2010) В. Гай-Германики, «Классу коррекции» (2014) И. Твердовского и фривольным школьным сериалам «Барвиха» (2009), «Золотые» (2011), «Физика или химия» (2011).

Понятно, что цензурные ограничения советского периода не позволяли авторам фильмов о школе увлекаться натуралистическими и эротическими сценами, обсценной лексикой, зато российский кинематограф довольно быстро догнал по этой части кинематограф западный, где такого рода эпизоды давно уже стали нормой («Школьные джунгли» / *The Blackboard Jungle*. США, 1955; «Школа: конфиденциально!» / *High School Confidential!* США, 1958; «Вверх по лестнице, ведущей вниз» / *Up the Down Staircase.* США, 1967; «Школа ужасов» / *Horror High.* США, 1974; «Кэрри» / *Carrie.* США, 1976; «Резня в школе» / *Massacre at Central High*. США, 1976; «Учительница естественных наук» / *La professoressa di scienze naturali*. Италия, 1976; «Лицеистка соблазняет преподавателей» / *La liceale seduce i professori.* Италия, 1979; «Класс 1984» / *Class of 1984.* Канада, 1982; «Адская школа» / *Hell High.* США, 1989; «Класс 1999» / *Class of 1999.* США, 1990; «Детки» / *Kids.* США, 1995; **«**Физика или химия» / *Física o química.* Испания, 2008-2011; **«***187*» / *One Eight Seven.* США, 1997; «Проучить миссис Тингл» / *Teaching Mrs. Tingle.* США, 1999; «Зло» / *Evil / Ondskan*. Дания–Швеция, 2003; «Эвиленко» / *Evilenko.* Италия, 2004; «Свободный ученик» / *Élève* libre. Бельгия–Франция, 2008; «Истерзанный» / *Tormented.* Великобритания, 2009; «Плохая учительница» / *Bad Teacher.* США, 2011; «Привет, Герман» / *Hello Herman.* США, 2012 и др.).

Линия коварного сексуального шантажа молодой учительницы английского языка, устроенного старшеклассниками в «Sпарте», стала одним из западных кинематографических стандартов, начиная с 1960-х («Профессиональный риск» / *Les risques du metier*. Франция, 1967. «Частные уроки» / *Cours prive'.* Франция, 1986. «Аморальное поведение» / *Gross Misconduct.* Австралия, 1993 и др.).

Жестокая (вооруженная) конфронтация между педагогом и учениками уже не раз достигала своего кинематографического пика в таких западных фильмах как «187» / *One Eight Seven* (США, 1997), «День юбки» / «Последний урок» / La journee de la jupe (Франция – Бельгия, 2008) и др. Кстати, не так давно у экстремального «Последнего урока» появился своего рода облегченный российский римейк – «Училка» (2015).

Однако, на мой взгляд, ближе всего к «Sпарте» подходит концепция драмы «Волна» (*Die Welle.* Германия, 2008), где школьный учитель истории предлагает старшеклассникам жестокий эксперимент – прожить несколько дней в условиях тоталитарного сообщества, основанного полном подчинении толпы идеологу-лидеру. Спустя пять лет была снята и американская лайт-версия этого фильма («Философы» / *The Philosophers*, США-Индонезия, 2013), где в ситуации воображаемой всемирной ядерной катастрофы студенты должны были решить, кто из них достоин выжить в подземном бункере…

Можно согласиться с тем, что «Sпарта» *«адресована обществу в целом – сложному, противоречивому, запутавшемуся. Чтобы, наверное, понять главное. Безобидной лжи не бывает: часто нелюбовь и унижение, которые человек познал в детстве или в подростковом возрасте, определяют всю его последующую жизнь»* (Кузьмина, 2018), особенно, если эту боль использует кто-то, возомнивший себя не «тварью дрожащей», а сверхчеловеком, способным построить «новый порядок»…

Структура и приемы повествования в медиатексте:

- *место и время действия медиатекста, обстановка, предметы быта:* Россия, 2015-2020 годы. Основные места действия – школьные классы, спортзал, коридоры, кабинет директора, квартиры, офисы, улицы, дворы; автомобили, заброшенные заводские помещения, виртуальное пространство компьютерной игры;

- *(стереотипные) приемы изображения действительности:* изобразительный и звуковой ряд по большей части подчеркивает тревожную и мрачную атмосферу, на неё работает «само здание школы, снятое с таких ракурсов, что просторные светлые коридоры с большими окнами-арками начинают казаться гнетущими» (Карпова, 2018), поэтому не удивительно, что постепенно

выясняется, что подавляющее большинство персонажей – отрицательные.

Жанр. Детектив с элементами триллера – редкий жанр не только для советского, но и для российского кинематографа о школе, но вполне привычный для западного экрана последних десятилетий.

Типология персонажей: черты их характера, иерархия ценностей, внешний вид, телосложение, лексика, мимика, жесты, присутствие или отсутствие стереотипной манеры репрезентации персонажей в данном медиатексте:

- *возраст персонажей:* возраст учащихся – 17 лет. Возраст других персонажей варьируется пределах от 17 до 60 лет;

- *материальное положение персонажей:* у большинства персонажей-школьников вполне благополучное, хотя семьи некоторых из них испытывают финансовые и бытовые трудности; полицейский, ведущий расследование, к быту и финансам полностью равнодушен;

- *семейное положение персонажей:* некоторые из учащихся растут в неполных семьях, у кого-то из них есть серьезные проблемы во взаимоотношениях с родителями; главный герой-полицейский недавно потерял жену, покончившую с собой из-за его измены;

- *внешний вид, одежда, телосложение персонажей, черты его характера, лексика.* Персонажи в основном одеты по моде конца второго десятилетия XXI века, почти все школьники – симпатичные и стройные, в их лексике редко встречаются грубые выражения. Педагоги (два директора школы, учителя) выглядят вполне современно, но также как и старшеклассники, явно нервничают и что-то скрывают.

В центре повествования два главных персонажа. Во-первых, полицейский Крюков, ведущий расследование, связанное с гибелью учительницы, *«именно его мрачный и язвительный герой, чьи силы подточены недугом (это, впрочем, не мешает Крюкову пользоваться успехом у женщин), превращает «Sпарту» в неонуар. … У него самые интересные сцены-флешбэки – с сексом, насилием и смертью. … Крюков везде свой и всюду чужой – в школе, в морге, в кабаках, на улицах с исписанными граффити стенами. Он легко перемещается из одного микромирка в другой, потому что он сам ни к чему не привязан. Он так увлечен своим следствием, что даже куртку свою порой забывает снять, а не то что переодеться. Тоже очень нуарная деталь»* (Сычев, 2018). Во-вторых, некто Барковский, поклонник Ницше и нацистских идей, постепенно (в том числе и с помощью жестокой компьютерной игры) подчиняющий себе класс, заменяя их «скучные» жизненные интересы (получить хорошее образование, завести семью и т.п.), теорией избранности и превосходства, дающей право наказывать и даже убивать…

- *существенное изменение в жизни персонажей медиатекста*

В выпускной класс приходит новый ученик – отличник с лидерскими замашками, быстро зарабатывающий у старшеклассников авторитет (в том числе и с помощью компьютерной игры, где каждый может позволить себе всё, что хочет).

- *возникшая у персонажей проблема:* в течение нескольких месяцев из жизни уходят одна из старшеклассниц, затем ее отец – директор школы, а потом и молодая учительница, якобы, покончившая с собой. Расследование этого дела начинает полицейский, сразу заподозривший неладное…

- *решение проблемы:* вопреки массе препятствий, полицейский, подобно Эркюлю Пуаро в «Убийстве в Восточном экспрессе», приходит к неопровержимому выводу о всеобщей виновности старшеклассников во главе с их вожаком, и, в конце концов, уже не надеясь на правосудие, убивает его.

Итак, в ходе герменевтического анализа аудиовизуального медиатекста мы пришли к следующим выводам:

- сюжет сериала «Sпарта» универсален и мог бы происходить в любой стране мира, отсюда рифма между виртуальным пространством игры без правил и таким же лишенным правил и гуманистической морали социокультурным, политическим и идеологическим контекстом произведения; что подчеркивается звукозрительным рядом, создающим тревожную и мрачную атмосферу;

- «Sпарта» – дайджест проблем школьной жизни, представленной в отечественном и

мировом кинематографе за последние шестьдесят лет, его появление подготовлено десятками фильмов, где в той или иной степени затрагивались самые болезненные стороны школьной, а, следовательно, и человеческой жизни;

- авторская концепция «Sпарты» намного шире простой констатации негативного влияния домашнего насилия, буллинга и жестоких компьютерных игр на учащихся: в центре сюжета – своего рода неонацист, вообразивший себя сверхчеловеком, имеющим право уничтожать слабых и создавать элиту безжалостных особей, которые должны править миром; за его спиной – «сильные мира сего», готовые на все, ради получения прибыли и власти.

Заключение

Осуществленный нами компаративный ***герменевтический анализ советских фильмов немого периода (1919–1930) на школьно-вузовскую тему*** позволил сделать следующие выводы:

- *в Советской России и СССР:*

1) росла популярность кинематографа в детской аудитории, все чаще появлялись фильмы о жизни школьников, созданные с учетом внимания власти к пропагандисткой, агитационной и социокультурной роли медиатекстов, тема школы тесно увязывалась с пионерским движением, коллективной деятельностью и трудовым воспитанием;

2) медиа создавали образ советского школьника, нацеленного не только на учебу, но и на борьбу за светлое будущее, сознательное выполнение общественных и коллективных поручений, что перекликалось с задачами, стоявшими в то время перед советской властью (борьба с детской беспризорностью, неграмотностью, приобщение к централизованному и активно развивающемуся в тот период пионерскому движению), поэтому идеология и мировоззрение авторов медиатекстов должны были соответствовать идеям коллективной деятельности детей и принципам пионерской работы школьников; были представлены противоположные типы мировоззрения персонажей, олицетворяющие собой борьбу старого и нового жизненного уклада (характерные черты персонажей последнего типа – оптимизм, вера в светлое будущее, способность управлять своей судьбой путем вступления в пионерский отряд / начала новой жизни в детской коммуне / активного включения в коллективную трудовую деятельность вместе со своими сверстниками); основные ценности персонажей-школьников: коллективизм, вера в скорую победу коммунизма, главенство общественных интересов над личными (и все это при весьма скромных бытовых условиях); соответственно, отрицательные герои были наделены такими качествами характера как жадность, алчность, злость, зависть и т.д.;

3) использовались стереотипные сюжетные ходы, ролевые и гендерные характеристики персонажей, как правило, без стремления к подлинному реализму и психологической глубине повествования; стереотипное изображение школьников содержало обязательные атрибуты новой власти: знамена, красные галстуки одинаковая форма одежды и т.д.;

4) советский учитель представляется в фильмах данного периода передовым и идеологически сознательным лидером, общественником, другом и наставником детей, пользующимся заслуженным уважением и в деревне, и в городе, в школе-коммуне и детском клубе и т.п.;

5) семейные отношения: полная семья, либо ее отсутствие; семья в советских фильмах на школьную тему не занимала доминирующего положения, чаще школьникам ее заменял коллектив единомышленников – пионеров / воспитанников коммуны и т.д.

Осуществленный нами компаративный ***герменевтический анализ советских фильмов периода 1930-х – первой половины 1950-х годов на школьно-вузовскую тему*** позволил сделать следующие выводы:

- *в СССР:*

1) фильмы преимущественно показывали школьников борцами: с диверсантами и иными врагами народа; с немецкими оккупантами; с нерадивыми и зазнавшимися учащимися (правда, во второй половине 1940-х – первой половине 1950-х на первом планке был наиболее мягкий «борцовский» вариант школьных сюжетов – с ленивыми и высокомерными учащимися); при этом медиа создавали образы советских школьников, нацеленных не только на (классовую, идеологическую и иную) борьбу, хорошую учебу, но и на борьбу за светлое коммунистическое будущее, сознательное выполнение общественных и коллективных поручений и т.п.

2) использовались стереотипные сюжетные ходы, ролевые и гендерные характеристики персонажей, как правило, без стремления к подлинному реализму и психологической глубине повествования; стереотипное изображение школьников, как и прежде, содержало обязательные атрибуты новой власти: знамена, красные галстуки одинаковая форма одежды и т.д.;

3) советские учителя представлялись в фильмах данного периода в идеологическом варианте, как верные проводники коммунистической доктрины, уважаемые государством и

обществом люди, умелые профессионалы;

4) семейные отношения: как полная, так и неполная семья;

Осуществленный нами компаративный ***герменевтический анализ советских фильмов периода второй половины 1950-х – 1960-х годов на школьно-вузовскую тему*** позволил сделать следующие выводы:

- *в СССР:*

1) «оттепельные» аудиовизуальные фильмы на тему школы и вуза, по мысли властей, должны были поддерживать основные линии тогдашней государственной политики в образовательной и социокультурной сферах, то есть показать, что советская система образования, воспитания и культуры реформируется: образовательный/воспитательный процесс выходит за прежние строгие рамки сталинских правил (при сохранении общих коммунистических ориентиров и жесткой антирелигиозной направленности); отношения педагогов и учащихся становятся более демократичными, в какой-то степени творческими, опирающимися на опыт советских педагогов-новаторов 1920-х годов; в школе и вузе есть проблемные зоны (в частности, было снято табу с прежней трактовки образа советского педагога как почти идеального представителя наиболее образованной части народа). При этом первому «оттепельному» этапу в большей степени была свойственна романтическая опора на педагогический опыт революционной советской педагогики 1920-х и создание трогательных лирических историй, где, несмотря на мелкие трудности, побеждала гармония хороших учителей и, пусть поначалу и оступившихся, но тоже хороших учащихся. В ходе второго этапа «оттепели» всё чаще стали проявляться иные тенденции: с одной стороны, кризиса, разочарования и усталости педагогов, а с другой – прагматичной циничности учащихся;

2) конечно, в советских фильмах образы хороших и плохих учащихся имели свои особенности, связанные с акцентированием их приверженности коммунистическим и социалистическим ценностям, атеизму (для положительных персонажей) и, напротив, игнорирования оных (для персонажей отрицательных, например, школьников-хулиганов). Кроме того, в советский период до 1980-х годов тематика насилия в фильмах о школе могла быть показана только в ретроспективном ключе (например, в «Республике ШКИД», действие которой происходит в первые годы после гражданской войны, насилия со стороны старшеклассников, в том числе и вооруженного не меньше, чем в иных западных лентах), а сексуальная линия до перестроечных времен могла быть только латентной…

3) использовались не только стереотипные сюжетные ходы, ролевые и гендерные характеристики персонажей (как правило, без стремления к подлинному реализму и психологической глубине повествования), но и делались попытки привнести в школьно-вузовские сюжеты реалистические черты подлинных конфликтов, психологическую глубину образов;

4) советские педагоги уже не представлялись в фильмах данного периода в идеологическом варианте, они могли иметь не только достоинства, но и недостатки;

5) семейные отношения: как полная, так и неполная семья;

Осуществленный нами компаративный ***герменевтический анализ советских фильмов периода 1969 – 1985 годов на школьно-вузовскую тему*** позволил сделать следующие выводы:

- *в СССР:*

1) образовательный/воспитательный процесс вышел за прежние строгие рамки сохранения жестких коммунистических ориентиров, а антирелигиозная направленность уже не навязывались, хотя атеизм и продолжал быть обязательным; значительно больше стало фильмов развлекательного характера:

2) сюжеты фильмов не были связаны напрямую с ключевыми международными политическими событиями, хотя в той или иной степени находились в зависимости от внутриполитических установок; как и в эпоху «оттепели» ключевыми оставались непреходящие нравственные ценности: благородство, щедрость души, доброта, умение помогать людям, нести ответственность за свои поступки и т.д.;

3) основные конфликты сюжетов строились на противостоянии неординарных педагогов и учащихся с косностью, бюрократизмом, серостью начальства / коллег / коллектива; не скрывались

проблемные зоны (кризис, разочарование и усталость, профессиональное «выгорание» педагогов; бюрократизм; прагматичный цинизм учащихся; подростковая жестокость и пр.);

4) приемы изображения семейного уклада по сравнению с предыдущими периодами претерпели существенные трансформации. Все чаще на экране возникал конфликт «отцов и детей», и выходящие на экран проблемы взаимоотношений родителей и учителей; проблемы кризисных ситуаций семейных отношений/неполных семей, жестокости и насилия, тесно связанные с равнодушием и душевной серостью; среди персонажей всё чаще проявлялась имущественная дифференциация;

5) персонажи-учащиеся, как и в эпоху «оттепели», были лишены фанатизма своих ровесников из лент 1920-х – 1940-х, но в целом сохраняли оптимизм и жизненную перспективу; правда, среди них всё чаще попадались отрицательные типы, не поддающиеся перевоспитанию; активность школьников/студентов еще больше, чем в 1960-е, стала касаться его внутреннего мира, души;

6) отношения педагогов и учащихся стали более демократичными, доходящими иногда до панибратских; престиж педагогической профессии в глазах учащихся и общественности стал резко падать; на первый план всё чаще стали выходить образы педагогов-женщин, нередко одиноких и неустроенных;

7) произошли изменения во внешнем виде учащихся и педагогов, он стал более «вольным»; в полулатентной форме постепенно обозначился мотив женской сексапильности;

Осуществленный нами компаративный ***герменевтический анализ советских фильмов периода 1986 – 1991 годов на школьно-вузовскую тему*** позволил сделать следующие выводы:

- *в СССР:*

1) на фоне трудной ситуацией в социуме, появлением новых проблем, отхода от старых идеологических канонов, курса на перестройку и гласность; падения железного занавеса, резкого обнищания значительной части населения, криминализации образовательный/воспитательный процесс утратил прежние строгие рамки, во многом лишился коммунистических ориентиров; фильмы показывали, что у школы есть острые проблемные зоны (переоценка ценностей, связанная с изменением жизни; кризис, разочарование и усталость, профессиональное «выгорание» педагогов; косность, лицемерие, ложь; бюрократизм и авторитарность; прагматичный цинизм учащихся; подростковая жестокость и пр.);

2) активность школьника / студента снова стала направленной во внешний мир, чем в мир его души;

3) барьеры в отношениях персонажей (педагогов и учащихся) стали еще более хрупкими (панибратство, сексуальные связи, или их провоцирование);

4) престиж педагогической профессии в глазах учащихся и общественности упал еще ниже; на первый план, в соответствии с реальным положением дел, стали выходить образы педагогов-женщин (часто одиноких, неустроенных);

5) основные конфликты сюжетов фильмов строились на противостоянии неординарных педагогов и учащихся с косностью, бюрократизмом, серостью начальства / коллег / коллектива; на конфликтах между самими учащимися, на межличностных противоречиях между школьниками и взрослыми (учителями/родителями/ окружающими), причем в данный период происходило дальнейшее отмежевание детского мира от мира взрослых; отразились здесь и острые проблемы преступности, наркомании детей и подростков, которые прежде достаточно редко возникали в фильмах для школьной аудитории;

6) семейные отношения: как полная, так и неполная семья.

Осуществленный нами компаративный ***герменевтический анализ российских фильмов периода 1992 – 2018 годов на школьно-вузовскую тему*** позволил сделать вывод, что, поскольку российский образовательный/воспитательный процесс оставил в прошлом советские рамки коммунистических ориентиров и антирелигиозной направленности, то в данный период *обозначилось своего рода единство подходов к теме – как в России, так и на Западе:*

1) киносюжеты о школе и вузе не связаны напрямую с ключевыми международными политическими событиями, хотя в той или иной степени находятся в зависимости от

внутриполитических установок; медийные истории о студентах, в отличие от ряда советских аналогов, практически лишены интеллектуальных споров, зато плотно погружены в жанровую стихию мелодрамы и/или комедии; да и в целом любовная тематика в медиатекстах на школьно-вузовскую тему по большей части подается акцентировано комедийно и/или мелодраматически; среди персонажей отчетливо проявляется имущественная дифференциация; велика доля развлекательных трактовок школьно-вузовской тематики; вместе с тем, во многих медиатекстах о школе и вузе в центре сюжетов все чаще становится насилие, жестокость, преступность, расовая дискриминация, употребление наркотиков, реалистическое изображение эротических сцен и др.;

2) в документальных и телевизионных фильмах в большей степени делается акцент на критическом осмыслении состояния, затрагивается широкий диапазон актуальных проблем и сюжетов о школьном и послешкольном образовании, основанных на реальных событиях, с использованием богатого спектра жанровых модификаций (документальная хроника, архивная кинохроника, докудрама, репортаж, очерк, ток-шоу и др.);

3) стереотипы школьников/студентов как положительных персонажей можно распределить на следующие основные группы: позитивные лидеры, «ботаники» («синие чулки», отличники), «середняки» («среднестатистические» учащиеся); при этом персонажи-учащиеся либо сохраняют оптимизм и жизненную перспективу (часто связанную с материальным статусом и гедонизмом), либо находятся в состоянии депрессии и безнадежности;

4) стереотипы школьников/студентов как отрицательных персонажей могут быть, представлены следующими группами: правонарушители и преступники; глупые и отстающие в учебе; наглые «мажоры» (представители богатой «золотой молодежи»); активность учащихся в большей степени направлена в сторону развлечений, секса и материальной выгоды;

5) кинообраз педагога приобрел следующие черты: позитивный (супер)герой (часто – мужского пола, недавно пришедший на работу в школу), перевоспитывающий агрессивный и непослушный класс; отрицательный персонаж, ненавидящий учащихся (иногда он может быть даже роботом-убийцей или инопланетным существом); неудачник / шут, аутсайдер, тяготящийся своей работой; бюрократ-администратор; между ними – уставший, подвергшийся профессиональному выгоранию педагог;

6) основные конфликты сюжетов строятся на противостоянии неординарных педагогов и учащихся с косностью, бюрократизмом, серостью начальства / коллег / коллектива; очень часто акцент делается на проблемных зонах (кризис, разочарование и усталость, профессиональное «выгорание» педагогов; бюрократизм; коррупция; прагматичный цинизм учащихся; подростковая жестокость, повышенная сексуальная активность и пр.);

7) отношения педагогов и учащихся лишились барьеров субординации, во многом из-за того, что престиж педагогической профессии в глазах учащихся и общественности (особенно – в России, где в педагогических коллективах на первый план по-прежнему выходят образы педагогов-женщин, нередко одиноких и неустроенных) продолжил свое падение; внешний вид учащихся и педагогов стал еще более «вольным», ярко обозначив женскую сексапильность;

8) наиболее характерные жанры: комедия, драма, мелодрама.

В целом же анализ стереотипов трактовок тематики школы и вуза в российских и западных аудиовизуальных медиатекстах (особенно XXI века) показал, что, несмотря на национальные, социокультурные и идеологические особенности, стереотипы этих имиджей имеют больше сходства, чем различия.

Фильмографии советских и российских игровых фильмов и сериалов о школе и вузе

Дети и молодежь появлялись в качестве персонажей в сотнях советских и российских фильмов. В данный список включены не просто фильмы с персонажами-детьми / школьниками / студентами, а те фильмы, где заметное положение занимает именно школьная и вузовская тема. Исключения сделаны в основном для некоторых значимых для темы воспитания подрастающего поколения фильмов (например, действие которых происходит в летних лагерях отдыха для школьников).

Фильмография советских фильмов о школе и вузе

(Составитель: Александр Федоров)

1919-1930

1924

Ванька – юный пионер. СССР, 1924. Режиссер и сценарист Пётр Малахов. Актеры: Шура Константинов, Урсула Круг, Алексей Масеев и др. Драма.

Остров юных пионеров. СССР, 1924. Режиссер Алексей Ган. Сценарист и исполнитель главной роли Владимир Веревкин. Агитфильм. Драма.

1925

Федькина правда. СССР, 1925. Режиссер Ольга Преображенская. Сценаристы: Николай Асеев, Александр Перегуда. Актеры: Юрий Зимин, Марик Майя, Даниил Введенский, Елена Дейнеко и др. Драма.

1928

Золотой мед. СССР, 1928. Режиссеры: Николай Береснев, Владимир Петров. Сценарист Николай Береснев. Актеры: Федор Богданов, Пётр Кузнецов, Фатима Гилязова и др. Драма.

Маленькие и большие. СССР, 1928. Режиссер Дмитрий Бассалыго. Сценаристы: Дмитрий Бассалыго, Александр Филимонов. Актеры: Ольга Третьякова, Иван Капралов, Сергей Минин и др. Драма.

Оторванные рукава. СССР, 1928. Режиссер Б. Юрцев. Сценаристы: Иван Пырьев, Борис Юрцев. Актеры: Александр Жуков, Лебедев, Серпуховитин, Александр Сафронов и др. Драма.

1929

Танька-трактирщица. СССР, 1929. Режиссер Борис Светозаров. Сценаристы: Борис Светозаров, Константин Минаев. Актеры: Неонила Иванова-Толмачёва, Кузьма Ястребецкий, Любовь Ненашева и др. Драма.

Человек с портфелем. СССР, 1929. Режиссер Чеслав Сабинский. Сценарист А. Кириллов (автор пьесы – А. Файко). Актеры: Николай Монахов, Ирина Володко, Коля Симонович и др. Драма.

1930

Право на женщину / Студентка. СССР, 1930. Режиссер Алексей Каплер. Сценаристы: Алексей Каплер, Николай Бажан. Актеры: Татьяна Златогорова, Владимир Сокирко, Иван Скуратов, Таня Мухина и др. Драма.

Право отцов. СССР, 1930. Режиссер Вера Строева. Сценаристы: Вера Строева, Станислав Уэйтинг-Радзинский, Серафима Рошаль. Актеры: И. Трердохлеб, Г. Ростов и др. Драма.

1931-1955

1931

Одна. СССР, 1931. Режиссеры и сценаристы Григорий Козинцев и Леонид Трауберг. Актеры: Елена Кузьмина, Пётр Соболевский, Сергей Герасимов, Мария Бабанова, Янина Жеймо, Борис Чирков и др. Драма.

Путевка в жизнь. СССР, 1931. Режиссер Николай Экк. Сценаристы: Александр Столпер, Николай Экк, Регина Янушкевич. Актеры: Йыван Кырля, Михаил Джагофаров, Александр Новиков, Николай Баталов, Мария Антропова, Михаил Жаров и др. Драма.

Человек без футляра. СССР, 1931. Режиссер Вера Строева. Сценаристы: Серафима Рошаль, Вера Строева. Актеры: Борис Фердинандов, Михаил Викторов, Николай Надемский и др. Драма.

1932

Поздравляю с переходом. СССР, 1932. Режиссер и сценарист Евгения Григорович. Актеры: С. Пельтик, Т. Зайченко,

Иван Твердохлеб и др. Драма.
Сенька с "Мимозы". СССР, 1932. Режиссер Алексей Маслюков. Сценаристы: Николай Сказбуш, Алексей Маслюков. Актеры: Витя Фридрих, Борис Безгин, Николай Надемский. Драма.
Толедо / Университет. СССР, 1932. Режиссеры: Михаил Державин, Александр Ледащев. Сценарист Сергей Евлахов. Актеры: Александр Чистяков, Иван Новосельцев, Михаил Державин и др. Драма.

1933

Отчаянный батальон. СССР, 1933. Режиссеры и сценаристы: Абрам Народицкий, Наум Угрюмов. Актеры: Геннадий Мичурин, Роза Свердлова и др. Драма.

1934

Люблю ли тебя? СССР, 1934. Режиссер и сценарист Сергей Герасимов. Актеры: Тамара Макарова, Владимир Марьев, Константин Назаренко, Олег Жаков и др. Комедия.
На луну с пересадкой. СССР, 1934. Режиссер Николай Лебедев. Сценарист Александр Пантелеев. Актеры: Леня Глебов, О. Курносова, Миша Фадеев и др. Драма.
Разбудите Леночку. СССР, 1934. Режиссер Антонина Кудрявцева. Сценаристы: Николай Олейников, Евгений Шварц. Актеры: Янина Жеймо, Сергей Герасимов и др. Комедия.

1935

Без ошибки / Учитель. СССР, 1935. Режиссер Петр Зиновьев. Сценаристы Михаил Калинин, Дмитрий Тарасов. Актеры: Софья Левитина, Любовь Ненашева, Мария Шленская и др. Драма.
Кондуит. СССР, 1935. Режиссер Борис Шелонцев. Сценаристы: Лев Кассиль, Лазарь Юдин (автор повести "Кондуит и Швамбрания" – Л. Кассиль). Актеры: А. Кобзев, Е. Борисевич, Владимир Гардин и др. Драма.

1936

Настоящий товарищ. СССР, 1936. Режиссеры: Лазарь Бодик, Абрам Окунчиков. Сценарист Агния Барто. Актеры: Михаил Тарханов, Степан Шагайда, Дмитрий Голубинский и др. Драма.
Отец и сын. СССР, 1936. Режиссер Маргарита Барская. Сценаристы Маргарита Барская, Вениамин Ядин. Актеры: Лев Свердлин, Гена Волович, Вячеслав Новиков и др. Драма.

1937

Буйная ватага. СССР, 1937. Режиссеры: Александр Попов, Гамар Саламзаде. Сценарист Юрий Фидлер. Актеры: А. Варганова, Муртаза Ахмедов, А. Багирова и др. Комедия.

1938

Семиклассники. СССР, 1938. Режиссеры: Яков Протазанов, Григорий Левкоев. Сценаристы: Наум Кауфман, В. Любимова. Актеры: Юра Митаев, Александр Зражевский, Анна Запорожец, Николай Гладков и др. Драма.

1939

Личное дело. СССР, 1939. Режиссер Александр Разумный. Сценаристы: Аркадий Гайдар, В. Поташев. Актеры: Лора Минаев, Петя Гроховский, Борис Рунге, Лев Мирский и др. Драма.
Патриот. СССР, 1939. Режиссеры Ян Фрид, Андрей Апсолон. Сценарист Андрей Апсолон. Актеры: Владимир Лукин, Юра Бычков, Юрий Толубеев и др. Драма.
Учитель. СССР, 1939. Режиссер и сценарист Сергей Герасимов. Актеры: Борис Чирков, Тамара Макарова, Павел Волков и др. Драма.
Человек в футляре. СССР, 1939. Режиссер и сценарист Исидор Анненский. Актеры: Николай Хмелев, Михаил Жаров, Ольга Андровская, Владимир Гардин, Фаина Раневская, Алексей Грибов и др. Драма.

1940

Брат героя. СССР, 1940. Режиссер Юрий Васильчиков. Сценарист Лев Кассиль (автор «Черемыш — брат героя» - Л. Кассиль). Актеры: Николай Крючков, Петр Леонтьев, Елизавета Найденова и др. Драма.
Весенний поток. СССР, 1940. Режиссёр Владимир Юренев. Актеры: Александр Зражевский, Михаил Астангов, Валентина Серова и др. Драма.
Закон жизни. СССР, 1940. Режиссеры: Александр Столпер, Борис Иванов. Сценарист Александр Авдеенко. Актеры: Даниил Сагал, Александр Лукьянов, Освальд Глазунов, Нина Зорская и др. Драма.
Приятели. СССР, 1940. Режиссер Михаил Гавронский. Сценарист Николай Таубе. Актеры: Михаил Кузнецов, Тамара Алёшина, Владимир Гардин, Василий Меркурьев, Константин Сорокин, и др. Драма.
Тимур и его команда. СССР, 1940. Режиссер Александр Разумный. Сценарист Аркадий Гайдар. Актеры: Ливий Щипачёв, Пётр Савин, Лев Потёмкин, Виктор Селезнёв, Петя Гроховский и др. Драма.

1941

Романтики. СССР, 1941. Режиссер Марк Донской. Сценаристы: Тихон Семушкин, Федор Кнорре. Актеры: Даниил

Сагал, Дарига Тналина, Ирина Федотова, Владимир Владиславский, Лев Свердлин и др. Драма.

1947

Сельская учительница. СССР, 1947. Режиссер Марк Донской. Сценарист Мария Смирнова. Актеры: Вера Марецкая, Даниил Сагал, Павел Оленев, Владимир Марута, Владимир Белокуров и др. Драма.

1948

Красный галстук. СССР, 1948. Режиссеры: Владимир Сухобоков, Мария Сауц. Сценарист и автор одноименной пьесы Сергей Михалков. Актеры: Александр Соколов, Ирина Начинкина, Слава Котов, Анатолий Ганичев, Александр Хвыля и др. Драма.

Первоклассница. СССР, 1948. Режиссер Илья Фрэз. Сценарист Евгений Шварц. Актеры: Наталья Защипина, Тамара Макарова, Кира Головко и др. Драма.

1952

Навстречу жизни. СССР, 1952. Режиссер Николай Лебедев. Сценарист Екатерина Виноградская (автор повести «Звездочка» - Иван Василенко). Актеры: Надежда Румянцева, Владимир Соколов, Георгий Семёнов, Василий Меркурьев, Сергей Гурзо, Виктор Хохряков, Анатолий Кузнецов и др. Драма.

1953

Алеша Птицын вырабатывает характер. СССР, 1953. Режиссер Анатолий Граник. Сценарист Агния Барто. Актеры: Виктор Каргопольцев, Ольга Пыжова, Валентина Сперантова, Наталья Селезнёва, Надежда Румянцева и др. Комедия.

Честь товарища. СССР, 1953. Режиссер Николай Лебедев. Сценаристы: Борис Изюмский, Леонид Жежеленко (автор повести «Алые погоны» - Б. Изюмский). Актеры: Константин Скоробогатов, Борис Коковкин, Геннадий Мичурин, Владимир Дружников, Юрий Толубеев и др. Драма.

1954

Аттестат зрелости. СССР, 1954. Режиссер Татьяна Лукашевич. Сценарист и автор одноименной повести Лия Гераскина. Актеры: Василий Лановой, Вадим Грачёв, Галина Ляпина, Тамара Кирсанова и др. Драма.

Два друга. СССР, 1954. Режиссер Виктор Эйсымонт. Сценарист Николай Носов (автор повести «Витя Малеев в школе и дома» - Н. Носов). Актеры: Леонид Крауклис, Владимир Гуськов, Миша Аронов, Витя Белов, Янина Жеймо и др. Драматическая комедия.

Зеленый дол. СССР, 1954. Режиссер Тамара Родионова. Сценарист Сергей Антонов. Актеры: Борис Рыжухин, Арина Бедринцева, Наталья Рашевская и др. Драма.

Кортик. СССР, 1954. Режиссёры: Михаил Швейцер, Владимир Венгеров. Сценаристы: Анатолий Рыбаков, Иннокентий Гомелло (автор повести – Анатолий Рыбаков). Актеры: Аркадий Толбузин, Бруно Фрейндлих, Володя Шахмаметьев, Боря Аракелов и др. Детектив.

Сёстры Рахмановы. СССР, 1954. Режиссер Камил Ярматов. Сценарист Владимир Швейцер. Актеры: Сара Ишантураева, Яйра Абдулаева, Юлдуз Ризаева и др. Драма.

1955

Васек Трубачев и его товарищи. СССР, 1955. Режиссеры: Илья Фрэз, Эдуард Бочаров. Сценаристы: Валентина Осеева-Хмелева, Борис Старшев (автор повести - В. Осеева). Актеры: Олег Вишнев, Саша Чудаков, Вова Семенович, Слава Девкин, Жора Александров, Наталья Рычагова, Леонид Харитонов, Иван Пельтцер, Юрий Медведев, Пётр Алейников и др. Драма.

Два капитана. СССР, 1955. Режиссер Владимир Венгеров. Сценаристы: Вениамин Каверин, Евгений Габрилович (автор одноименного романа – В. Каверин). Актеры: Александр Михайлов, Ольга Заботкина, Анатолий Адоскин, Евгений Лебедев, Борис Беляев и др. Драма.

Педагогическая поэма. СССР, 1955. Режиссеры: Мечислава Маевская, Алексей Маслюков. Сценаристы: Иосиф Маневич, Алексей Маслюков (автор одноименного романа – Антон Макаренко). Актеры: Владимир Емельянов, Михаил Покотило, Елена Лицканович, Нина Крачковская, Константин Михайлов, Павел Кадочников, Георгий Юматов, Юрий Саранцев, Юлиан Панич и др. Драма.

Сын. СССР, 1955. Режиссер Юрий Озеров. Сценарист Татьяна Сытина. Актеры: Леонид Харитонов, Пётр Константинов, Варвара Каргашёва, Виктор Гераскин, Надежда Румянцева, Константин Сорокин, Алексей Грибов, Владимир Белокуров, Роза Макагонова и др. Драма.

1956-1968

1956

Весна на заречной улице. СССР, 1956. Режиссеры: Феликс Миронер, Марлен Хуциев. Сценарист Феликс Миронер. Актеры: Нина Иванова, Николай Рыбников, Владимир Гуляев, Валентина Пугачёва, Геннадий Юхтин и др. Мелодрама.

Разные судьбы. СССР, 1956. Режиссер Леонид Луков. Сценаристы: Леонид Луков, Яков Смоляк. Актеры: Татьяна Пилецкая, Юлиан Панич, Лев Свердлин, Ольга Жизнева, Татьяна Конюхова, Георгий Юматов, Ада Войцик, Владимир

Дорофеев, Сергей Блинников, Валентина Ушакова, Константин Сорокин, Всеволод Санаев, Бруно Фрейндлих и др. Драма.
Старик Хоттабыч. СССР, 1956. Режиссер Геннадий Казанский. Сценарист Лазарь Лагин (автор повести – Лазарь Лагин). Актеры: Николай Волков, Алексей Литвинов и др. Фантастическая комедия.

1957

Они встретились в пути. СССР, 1957. Режиссер Татьяна Лукашевич. Сценарист Леонид Пантелеев. Актеры: Виктор Авдюшко, Роза Макагонова, Николай Комиссаров, Миша Меркулов, Нина Дорошина, Пётр Щербаков, Вера Васильева и др. Мелодрама.
Повесть о первой любви. СССР, 1957. Режиссер Василий Левин. Сценарист Мария Смирнова (автор повести Н. Атаров). Актеры: Джемма Осмоловская, Кирилл Столяров, Владимир Земляникин, Сергей Столяров и др. Мелодрама.

1958

Город зажигает огни. СССР, 1958. Режиссер и сценарист Владимир Венгеров. Актеры: Николай Погодин, Елена Добронравова, Олег Борисов, Лилиана Алешникова, Юрий Любимов, Алиса Фрейндлих и др. Драма.
Сверстницы. СССР, 1958. Режиссер Василий Ордынский. Сценарист Алла Белякова. Актеры: Лидия Федосеева-Шукшина, Людмила Крылова, Маргарита Кошелева, Владимир Костин, Всеволод Сафонов, Кирилл Столяров и др. Драма.
Флаги на башнях. СССР, 1958. Режиссер Абрам Народицкий. Сценарист Иосиф Маневич. Актеры: Владимир Емельянов, Владимир Судьин, Константин Доронин, Илья Милютенко, Роза Макагонова, Ада Роговцева и др. Драма.

1959

Мальчики. СССР, 1959. Режиссер Суламифь Цыбульник. Сценаристы: Анна Лисянская, Дора Вольперт. Актеры: Лёня Бабич, Николай Чурсин, Саша Карпов, Лидия Сухаревская и др. Драма.
На пороге жизни. СССР, 1959. Режиссер Константин Пипинашвили. Сценарист Юрий Кротков. Актеры: Лейла Абашидзе, Отар Хатиашвили, Гоча Абашидзе и др. Драма.
Это было весной. СССР, 1959. Режиссеры: Артур Войтецкий, Карл Гаккель. Актеры: Людмила Бутенина, Лев Жуков и др. Драма.
До будущей весны. СССР, 1960. Режиссер Виктор Соколов. Сценарист Сергей Воронин. Актеры: Людмила Марченко, Иннокентий Смоктуновский, Валентин Архипенко и др. Мелодрама.

1960

Тучи над Борском. СССР, 1960. Режиссер Василий Ордынский. Сценаристы: Семён Лунгин, Илья Нусинов. Актеры: Инна Гулая, Роман Хомятов, Владимир Ивашов, Наталья Антонова, Виктор Рождественский, Инна Чурикова и др. Драма.
Чудотворная. СССР, 1960. Режиссер Владимир Скуйбин. Сценарист Владимир Тендряков. Актеры: Владимир Васильев, Нина Меньшикова, Антонина Павлычева, Клавдия Половикова, Владимир Покровский, Иван Рыжов, Станислав Чекан и др. Драма.

1961

А если это любовь? СССР, 1961. Режиссер Юлий Райзман. Сценаристы: Иосиф Ольшанский, Юлий Райзман, Нина Руднева. Актеры: Жанна Прохоренко, Игорь Пушкарёв, Александра Назарова, Нина Шорина и др. Драма.
Девчонка, с которой я дружил. СССР, 1961. Режиссер Николай Лебедев. Сценарист Алекесандр Попов. Актеры: Василий Меркурьев, Кирилл Лавров, Люда Болтрик и др. Драма.
Друг мой, Колька! СССР, 1961. Режиссеры: Александр Митта, Алексей Салтыков. Сценаристы: Сергей Ермолинский, Александр Хмелик (автор одноименной пьесы – А. Хмелик). Актеры: Александр Кобозев, Анна Родионова, Анатолий Кузнецов, Савелий Крамаров, Борис Новиков и др. Драма.
Мишка, Серега и я. СССР, 1961. Режиссер Георгий Победоносцев. Сценаристы: Ниссон Зелеранский, Борис Ларин. Актеры: Юрий Цветов, Виктор Семёнов, Валерий Рыжаков, Василий Шукшин, Владимир Гусев и др. Драма.

1962

Грешный ангел. СССР, 1962. Режиссер Геннадий Казанский. Сценарист Михаил Берестинский. Актеры: Ольга Красина, Николай Волков (ст.), Нина Веселовская, Геннадий Фролов, Юрий Медведев, Борис Чирков, Галина Волчек и др. Драма.
Бей, барабан! СССР, 1962. Режиссер Алексей Салтыков. Сценаристы: Сергей Ермолинский, Александр Хмелик. Актеры: Алексей Крыченков, Люся Слепнева, Александр Демьяненко, Савелий Крамаров, Татьяна Конюхова и др. Драма.
Дикая собака Динго. СССР, 1962. Режиссер Юлий Карасик. Сценарист Анатолий Гребнев (автор одноименной повести – Р. Фраерман). Актеры: Галина Польских, Владимир Особик, Талас Умурзаков, Анна Родионова и др. Драма.
Маленькие мечтатели. СССР, 1962. Режиссеры: Олег Гречихо, Виктор Туров, Арсений Ястребов. Сценаристы: Елена Каплинская, Валентин Морозов, Нелли Морозова, Лилия Неменова, Геннадий Шпаликов. Актеры: Борис Битюков, Георгий Жжёнов, Ира Кривошанова и др. Драма.

Мы вас любим. СССР, 1962. Режиссер Эдуард Бочаров. Сценарист Сергей Михалков. Актеры: Александр Барсов, Вова Фурманкевич, Алеша Абрамов и др. Драма.
Приходите завтра. СССР, 1962. Режиссер и сценарист Евгений Ташков. Актеры: Екатерина Савинова, Анатолий Папанов, Юрий Горобец, Антонина Максимова, Надежда Животова, Александр Ширвиндт, Юрий Белов, Борис Бибиков и др. Комедия.

1963

Большие и маленькие. СССР, 1963. Режиссер Мария Фёдорова. Сценарист Иосиф Маневич. Актеры: Олеся Иванова, Василий Горчаков, Нина Меньшикова, Николай Бармин, Лев Свердлин, Любовь Виролайнен, Василий Ливанов и др. Драма.
Маленькие рыцари. СССР, 1963. Режиссеры: Нинель Ненова-Цулая, Гено Цулая. Сценарист: Эдишер Кипиани. Актеры: Додо Чоговадзе, Дато Гиоргадзе, Нино Натадзе и др. Драма.
Меня зовут Кожа. СССР, 1963. Режиссер Абдулла Карсакбаев. Сценарист Ниссон Зелеранский. Актеры: Нурлан Сегизбаев, М. Кокенов, Гульнар Курабаева и др. Комедия.
Случай в Даш-Кале. СССР, 1963. Режиссер Меред Атаханов. Сценаристы: Морис Симашко, Николай Фигуровский. Актеры: Куллук Ходжаев, Дурды Сапаров, Аннагуль Аннакулиева и др. Драма.
Трудные дети. СССР, 1963. Режиссер Всеволод Цветков. Сценарист Юрий Сотник. Актеры: Александр Кекиш, Гена Бирюков, Татьяна Пельтцер и др. Комедия.
Улица Ньютона, дом 1. СССР, 1963. Режиссер Теодор Вульфович. Сценаристы: Теодор Вульфович, Эдвард Радзинский. Актеры: Юрий Ильенко, Лариса Кадочникова, Евгений Фридман, Евгений Агафонов и др. Драма.

1964

Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен! СССР, 1964. Режиссер Элем Климов. Сценаристы: Семён Лунгин, Илья Нусинов. Актеры: Евгений Евстигнеев, Арина Алейникова, Илья Рутберг, Лидия Смирнова, Алексей Смирнов, Виктор Косых и др. Комедия.

1965

Вниманию граждан и организаций. СССР, 1965. Режиссер Артур Войтецкий. Сценарист Олег Прокопенко. Актеры: Виталий Беляков, Антоша Сочивко, Юрий Леонидов и др. Драма.
Звонят, откройте дверь. СССР, 1965. Режиссер Александр Митта. Сценарист Александр Володин. Актеры: Елена Проклова, Ролан Быков, Владимир Белокуров, Сергей Никоненко, Ольга Семёнова, Виктор Косых и др. Драма.
Мимо окон идут поезда. СССР, 1965. Режиссеры: Эдуард Гаврилов, Валерий Кремнев. Сценаристы: Любовь Кабо, Александр Хмелик. Актеры: Лев Круглый, Мария Стерникова, Элла Некрасова и др. Драма.
Наваждение. СССР, 1965 (новелла из фильма «Операция «Ы»). Режиссер Леонид Гайдай. Сценаристы: Яков Костюковский, Морис Слободской, Леонид Гайдай. Актеры: Александр Демьяненко, Наталья Селезнёва, Виктор Павлов и др. Комедия.
Первая Бастилия. СССР, 1965. Режиссер Михаил Ершов. Сценарист Юрий Яковлев. Актеры: Валерий Головненков, Елизавета Солодова, Евгений Матвеев и др. Драма.

1966

Первый учитель. СССР, 1966. Режиссер Андрей Кончаловский. Сценаристы: Чингиз Айтматов, Борис Добродеев, Андрей Кончаловский (автор одноименной повести – Ч. Айтматов). Актеры: Болот Бейшеналиев, Наталья Аринбасарова, Д. Куюкова, И. Ногайбаев и др. Драма.
Республика ШКИД. СССР, 1966. Режиссер Геннадий Полока. Сценарист Леонид Пантелеев. Актеры: Сергей Юрский, Юлия Бурыгина, Павел Луспекаев, Александр Мельников, Анатолий Столбов и др. Драматическая комедия.
Тени старого замка. СССР, 1966. Режиссер Мария Муат. Актеры: Л. Губанов, В. Муравьев, М. Болдуман, Ю. Пузырев, Ю. Лученко и др. Детектив.
Три с половиной дня из жизни Ивана Семёнова, второклассника и второгодника. СССР, 1966. Режиссер Константин Березовский. Сценарист Лев Давыдычев. Актеры: Владимир Воробей, Елена Калашникова, Борис Ихлов и др. Комедия.

1967

День солнца и дождя. СССР, 1967. Режиссер Виктор Соколов. Сценарист Эдвард Радзинский. Актеры: Александр Баринов, Анатолий Попов, Светлана Савёлова, Михаил Козаков и др. Драма.
Личная жизнь Кузяева Валентина. СССР, 1967. Режиссеры: Илья Авербах, Игорь Масленников. Сценарист Наталья Рязанцева. Актеры: Виктор Ильичёв, Тамара Коновалова, Инна Сергеева и др. Драма.
Я вас любил... СССР, 1967. Режиссер Илья Фрэз. Сценарист Михаил Львовский. Актеры: Виктор Перевалов, Виолетта Хуснулова, Виталий Ованесов, Лора Умарова, Валерий Рыжаков, Евгений Весник, Наталья Селезнёва и др. Комедийная мелодрама.

1968

Гольфстрим. СССР, 1968. Режиссер Владимир Довгань. Сценарист Олег Прокопенко. Актеры: Николай Бурляев,

Валентин Марченко, Елена Легурова, Георгий Вицин и др. Драма.
Доживем до понедельника. СССР, 1968. Режиссер Станислав Ростоцкий. Сценарист Георгий Полонский. Актеры: Вячеслав Тихонов, Ирина Печерникова, Нина Меньшикова, Михаил Зимин, Ольга Жизнева, Ольга Остроумова, Игорь Старыгин, Юрий Чернов, Любовь Соколова и др. Драма.
Когда я был маленьким. СССР, 1968. Режиссер Альгирдас Араминас. Сценаристы Альгирдас Араминас, Ицхокас Мерас. Актеры: Линас Крищюнас, Юлия Каваляускайте, Элена Ремишаускене и др. Мелодрама.
Мужской разговор. СССР, 1968. Режиссер Игорь Шатров. Сценаристы: Валентин Ежов, Вадим Фролов (автор повести «Что к чему» - В. Фролов). Актеры: Николай Яхонтов, Александр Кавалеров, Василий Шукшин, Нинель Мышкова, Леонид Куравлёв и др. Драма.
Переходный возраст. СССР, 1968. Режиссер Ричард Викторов. Сценарист Александр Хмелик. Актеры: Елена Проклова, Сережа Макеев, Виталий Сегеда, Александр Барский, Лена Беспалова, Игорь Ледогоров и др. Драма.
Урок литературы. СССР, 1968. Режиссер Алексей Коренев. Сценарист Виктория Токарева (автор рассказа «День без вранья» - В. Токарева). Актеры: Евгений Стеблов, Леонид Куравлёв, Инна Макарова, Валентина Малявина, Евгений Леонов, Лариса Пашкова, Любовь Добржанская, Готлиб Ронинсон, Виктория Фёдорова, Николай Парфёнов и др. Комедия.

1969-1985

1969

Завтра, третьего апреля... СССР, 1969. Режиссер Игорь Масленников. Сценарист Владимир Валуцкий. Актеры: Слава Горошенков, Наталья Данилова, Женя Малянцев, Лариса Малеванная, Александр Демьяненко, Виктор Ильичёв, Павел Луспекаев, Константин Райкин и др. Комедия.
Мальчишки. СССР, 1969. Режиссеры: Леонид Макарычев, Аян Шахмалиева. Актеры: Андрей Константинов, Виктор Жуков, Майя Булгакова и др. Драма.
Студент. СССР, 1969. Режиссер Нина Кодатова. Сценарист Валерий Костпн (авторы одноименной пьесы – А. Грибоедов и П. Катенин). Актеры: Олег Табаков, Леонид Галлис, Елена Козелькова и др. Комедия.
Я помню тебя, учитель. СССР, 1969. Режиссер Гасан Сеидбейли. Сценарист Максуд Ибрагимбеков. Актеры: Сулейман Алескеров, Насиба Зейналова, Шафига Мамедова и др. Драма.

1970

Внимание, черепаха! СССР, 1970. Режиссер Ролан Быков. Сценаристы: Семён Лунгин, Илья Нусинов. Актеры: Галина Буданова, Алексей Ершов, Андрей Самотолкин, Михаил Мартиросян, Алексей Баталов, Ирина Азер и др. Драма.
Волшебная сила. СССР, 1970. Режиссер Наум Бирман. Сценарист Виктор Драгунский. Актеры: Людмила Сенчина, Николай Трофимов, Костя Цепкаев, Людмила Васютинская, Игорь Богданов, Нина Ургант, Татьяна Доронина, Аркадий Райкин и др. Комедия.
Золотые часы. СССР, 1970. Режиссер Марк Толмачёв. Сценарист Леонид Пантелеев. Актеры: Андрей Никонов, Олег Шорин, Виктор Глазырин, Алексей Смирнов, Савелий Крамаров и др. Драма.
Переступи порог. СССР, 1970. Режиссер Ричард Викторов. Сценарист Анатолий Гребнев. Актеры: Евгений Карельских, Ирина Короткова, Константин Кошкин, Наталья Рычагова, Михаил Любезнов и др. Драма.
Тайна железной двери. СССР, 1970. Режиссер Михаил Юзовский. Сценарист Александр Рейжевский (автор повести «Шел по городу волшебник» Ю.Томин). Актеры: Эвальдас Микалюнас, Андрей Харыбин, Алиса Фрейндлих, Олег Табаков, Савелий Крамаров и др. Фантастическая комедия.

1971

Маленькая исповедь. СССР, 1971. Режиссер Альгирдас Араминас. Сценаристы: Альгирдас Араминас, Ицхокас Мерас (автор повести «Арберон» В. Бубнис). Актеры: Андрюс Карка, Рута Сталилюнайте, Гедиминас Карка и др. Драма.
Ох, уж эта Настя. СССР, 1971. Режиссер Юрий Победоносцев. Сценарист Валентина Спирина. Актеры: Ира Волкова, Таня Невская, Сергей Кусков, Наталья Гвоздикова, Нина Архипова и др. Комедия.
«Тигры» на льду. СССР. 1971. Режиссеры: Валентин Козачков, Альберт Осипов. Сценаристы: Виктор Мережко, Николай Горбунов. Актеры: Юля Корнева, Витя Снорков, Дима Сосновский, Саша Кривенко, Наталья Фатеева, Владимир Грамматиков и др. Драма.
Шутите? СССР, 1971. Режиссеры: Игорь Шешуков, Николай Кошелев, Валентин Морозов, Валерий Чечунов. Сценаристы: Николай Кошелев, Валентин Морозов, Валерий Чечунов, Радий Погодин, Валерий Попов. Актеры: Женя Уткин, Женя Сушков, Борис Чирков, Людмила Чурсина, Слава Бурмистров, Михаил Кононов, Валерий Рыжаков и др. Комедия.

1972

Береги друга. СССР, 1972. Режиссеры: Мухтар Ага-Мирзаев, Исан Каримов. Сценаристы: Владимир Барабаш, Ярослав Филиппов. Драма.
Большая перемена. СССР, 1972. Режиссер Алексей Коренев. Сценаристы: Алексей Коренев, Георгий Садовников. Актеры: Михаил Кононов, Евгений Леонов, Ролан Быков, Александр Збруев, Светлана Крючкова, Юрий Кузьменков, Савелий Крамаров, Наталия Богунова, Наталья Гвоздикова, Виктор Проскурин, Валерий Носик, Нина Маслова, Ирина

Азер, Людмила Касаткина, Валентина Талызина, Михаил Яншин, Лев Дуров, Люсьена Овчинникова и др. Комедия.
Очкарик. СССР, 1972. Режиссёр Альгимантас Видугирис. В ролях: Кубанычбек Алыбаев, Бермета Маликова, Олег Каркавцев и др. Драма.
Перевод с английского. СССР, 1972. Режиссер Инесса Селезнёва. Сценаристы: Георгий Полонский, Наталья Долинина. Актеры: Майя Булгакова, Георгий Тараторкин, Андрей Тенета, Армен Джигарханян, Валентина Талызина и др. Драма.
Точка, точка, запятая... СССР, 1972. Режиссер Александр Митта. Сценаристы: Михаил Львовский, Александр Митта. Актеры: Сергей Данченко, Миша Козловский, Юрий Никулин, Евгений Герасимов, Владимир Заманский, Жанна Прохоренко и др. Комедия.
Учитель пения. СССР, 1972. Режиссер Наум Бирман. Сценарист Эмиль Брагинский. Актеры: Андрей Попов, Людмила Иванова, Ирина Алфёрова, Константин Кошкин, Евгений Евстигнеев, Людмила Аринина, Александр Демьяненко, Георгий Штиль и др. Комедия.
Чудак из пятого "Б". СССР, 1972. Режиссер Илья Фрэз. Сценарист Владимир Железников. Актеры: Андрей Войновский, Роза Агишева, Татьяна Пельтцер, Нина Корниенко, Николай Мерзликин, Евгений Весник и др. Комедия.
Юлька. СССР, 1972. Режиссер Константин Жук. Сценарист Евгения Рудых. Актеры: Ирина Варлей, Виктор Царьков, Сергей Проханов и др. Драма.

1973

Весёлые истории. СССР, 1973. Режиссеры: Альгимантас Кундялис, Гитис Лукшас, Стасис Мотеюнас. Сценарист и автор рассказов Николай Носов. Актеры: Дайва Дауётите, Алёша Денисов, Артурас Правилонис и др. Комедия.
Где это видано, где это слыхано. СССР, 1973. Режиссер Валентин Горлов. Сценарист Мария Зверева (автор рассказов – В. Драгунский). Актеры: Сережа Крупеников, Алеша Сироткин, Антонина Павлычева и др. Комедия.
Каждый вечер после работы. СССР, 1973. Режиссер Константин Ершов. Сценаристы: Константин Ершов, Олег Прокопенко (автор повести «Елена Николаевна» М. Глушко). Актеры: Зинаида Славина, Александр Граве, Ирина Бунина, Николай Гринько и др. Драма.
Капля в море. СССР, 1973. Режиссер и сценарист Яков Сегель. Актеры: Саша Масленников, Валентина Телегина, Лилиана Алешникова, Арина Алейникова, Зоя Фёдорова и др. Комедия.
Кортик. СССР, 1973. Режиссёр Николай Калинин. Сценарист и автор одноименной повести Анатолий Рыбаков. Актеры: Зоя Федорова, Эммануил Виторган, Леонид Кмит, Роман Филиппов, Виктор Сергачев, Наталья Чемодурова, Сергей Шевкуненко и др. Детектив.
Пожар во флигеле, или подвиг во льдах. СССР, 1973. Режиссер Евгений Татарский. Сценарист Валерий Попов (автор рассказов – В. Драгунский). Актеры: Саша Михайлов, Саша Хмельницкий, Олег Даль и др. Комедия.
Разные люди. СССР, 1973. Режиссер: Геннадий Павлов. Сценарист Наталья Долинина. Актеры: Владимир Иванов, Виталий Ованесов, Алла Богина, Александр Бордуков, Геннадий Сайфулин, Ирина Муравьёва, Борис Чирков, Наталья Сайко и др. Драма.

1974

Валькины паруса. СССР, 1974. Режиссер Николай Жуков. Сценарист Валентина Спирина. Актеры: Андрей Цепкало, Феликс Смирнов, Гера Котовский и др. Драма.
Весенние перевертыши. СССР, 1974. Режиссер Григорий Аронов. Сценарист и автор одноименной повести Владимир Тендряков. Актеры: Роман Мадянов, Лариса Малеванная, Николай Пеньков, Лев Дуров, Николай Гринько и др. Драма.
Земные и небесные приключения. СССР, 1974. Режиссер Игорь Ветров. Сценарист Юрий Пархоменко. Актеры: Анатолий Матешко, Елена Плюйко, Валерий Провоторов, Елизавета Дедова, Михаил Глузский, Лаймонас Норейка, Глеб Стриженов и др. Драма.
Кыш и двапортфеля. СССР, 1974. Режиссер Эдуард Гаврилов. Сценарист Юз (Иосиф) Алешковский. Актеры: Андрей Кондратьев, Катя Кузнецова, Леонид Куравлёв, Лариса Лужина, Владимир Заманский, Людмила Гладунко и др. Комедия.
Лжинка, или Маленькая ложь и большие неприятности. СССР, 1974. Режиссер: Алла Сурикова. Актеры: Володя Пустовит, Зорий Коваль, Маргарита Кошелева и др. Мюзикл.
Не болит голова у дятла. СССР, 1974. Режиссер Динара Асанова. Сценарист Юрий Клепиков. Актеры: Александр Жезляев, Елена Цыплакова, Александр Богданов, Ира Обольская, Екатерина Васильева, Николай Гринько и др. Драма.
Последнее лето детства. СССР, 1974. Режиссёр Валерий Рубинчик. Сценарист и автор одноименной повести Анатолий Рыбаков. Актеры: Владимир Антоник, Евгений Евстигнеев, Вячеслав Молоков, Сергей Беляк и др. Драма.
Птицы над городом. СССР, 1974. Режиссёр Сергей Никоненко. Сценаристы Сергей Никоненко, Семен Фрейлих. Актеры: Михаил Глузский, Игорь Меркулов, Ирина Харитон, Сергей Образов и др. Драма.
Такие высокие горы. СССР, 1974. Режиссер Юлия Солнцева. Сценарист Валентина Никиткина. Актеры: Сергей Бондарчук, Константин Смирнов, Ирина Скобцева и др. Драма.

1975

В ожидании чуда. СССР, 1975. Режиссер Слобадан Косовалич. Сценаристы Иосиф Ольшанский, Нина Руднева. Актеры: Владимир Емельянов, Сергей Петухов, Нина Меньшикова и др. Драма.
Дневник директора школы. СССР, 1975. Режиссер Борис Фрумин. Сценарист Анатолий Гребнев. Актеры: Олег

Борисов, Ия Саввина, Алла Покровская, Людмила Гурченко, Елена Соловей, Георгий Тейх, Николай Лавров, Юрий Визбор, Виктор Павлов и др. Драма.

Любовь с первого взгляда. СССР, 1975. Режиссер Резо Эсадзе. Сценарист Эдуард Тополь. Актеры: Вахтанг Панчулидзе, Наталья Юриздицкая, Рамаз Чхиквадзе и др. Комедия.

Меняю собаку на паровоз. СССР, 1975. Режиссер Никита Хубов. Сценаристы: Сергей Михалков, Никита Хубов. Актеры: Дмитрий Шевелев, Татьяна Лаврова, Виктор Сергачёв, Дмитрий Ажнин, Павел Панков, Олег Табаков и др. Комедия.

Порясающий Берендеев. СССР, 1975. Режиссер Игорь Вознесенский. Сценарист Владимир Потоцкий. Актеры: Сергей Образов, Андрей Харыбин, Евгений Евстигнеев, Лилия Журкина, Борис Иванов, Леонид Каневский, Лев Дуров, Алексей Смирнов и др. Комедия.

Пузырьки. СССР, 1975. Режиссёр Валерий Кремнев. Сценарист Александр Хмелик. Актеры: Игорь Молодиков, Валерий Марков, Гор Саакян и др. Комедия.

Сто дней после детства. СССР, 1975. Режиссер Сергей Соловьев. Сценаристы: Александр Александров, Сергей Соловьев. Актеры: Борис Токарев, Татьяна Друбич, Ирина Малышева, Юрий Агилин, Нина Меньшикова, Сергей Шакуров, Арина Алейникова и др. Драма.

Такая короткая долгая жизнь. СССР, 1975. Режиссер Константин Худяков. Сценарист Иосиф Ольшанский. Актеры: Светлана Немоляева, Димитрий Кречетов, Надежда Федосова, Лариса Гребенщикова,Александр Лазарев (ст.), Люсьена Овчинникова, Геннадий Фролов, Вера Алентова Драма.

Школа господина Мариуса. СССР, 1975. Режиссер Микк Микивер. Сценаристы: Арво Круусемент, Лембит Реммельгас. Актеры: Харри Кырвитс, Антс Эскола, Мария Кленская, Кальё Кийск, Юри Ярвет и др. Драма.

Что с тобой происходит? СССР, 1975. Режиссер Владимир Саруханов. Сценарист Юз Алешковский. Актеры: Вячеслав Баранов, Оля Пономарева, Борис Зайденберг, Данута Столярская, Лилиана Алешникова и др. Драма.

Чужие письма. СССР, 1975. Режиссер Илья Авербах. Сценарист Наталья Рязанцева. Актеры: Ирина Купченко, Светлана Смирнова, Сергей Коваленков, Зинаида Шарко, Олег Янковский, Иван Бортник и др. Драма.

Это мы не проходили. СССР, 1975. Режиссер Илья Фрэз. Сценаристы: Илья Фрэз, Михаил Львовский. Актеры: Наталья Рычагова, Борис Токарев, Андрей Ростоцкий, Татьяна Канаева, Ирина Калиновская, Антонина Максимова, Татьяна Пельтцер, Нина Зоткина, Вера Васильева и др. Драма.

Эта тревожная зима. СССР, 1975. Режиссер Игорь Николаев. Сценарист Валентина Спирина. Актеры: Александр Копов, Эдуард Марцевич, Елена Костерова и др. Драма.

1976

Все дело в брате. СССР, 1976. Режиссер Валентин Горлов. Сценаристы: Павел Лунгин, Валентин Горлов. Актеры: Роман Мадянов, Юрий Дуванов, Наташа Сеземан, Марина Горлова, Элеонора Шашкова и др. Драма.

Два капитана. СССР, 1976. Режиссер Евгений Карелов. Сценаристы: Евгений Карелов, Вениамин Каверин (автор одноименного романа – В. Каверин). Актеры: Борис Токарев, Серёжа Кудрявцев, Елена Прудникова, Лена Лобкина, Юрий Богатырёв, Николай Гриценко, Ирина Печерникова и др. Драма.

Дневник Карлоса Эспинолы. СССР, 1976. Режиссер и сценарист Валентин Селиванов. Актеры: Хоссе Бельместр, Марина Мухина, Карлос Сохо, Элеонора Шашкова, Вячеслав Шалевич, Людмила Чурсина и др. Драма.

Додумался, поздравляю! СССР, 1976. Режиссер Эдуард Гаврилов. Сценарист Анатолий Усов. Актеры: Алексей Ершов, Наталья Тенищева, Юра Юрьев, Люся Мухина, Роман Мадянов, Галина Польских, Олег Анофриев и др. Драма.

Ключ без права передачи. СССР, 1976. Режиссер Динара Асанова. Сценарист Георгий Полонский. Актеры: Елена Проклова, Алексей Петренко, Лидия Федосеева-Шукшина, Любовь Малиновская, Зиновий Гердт, Екатерина Васильева, Олег Хроменков, Анвар Асанов, Марина Левтова, Елена Цыплакова и др. Драма.

Несовершеннолетние. СССР, 1976. Режиссер Владимир Роговой. Сценарист Эдуард Тополь. Актеры: Владимир Летенков, Станислав Жданько, Николай Муравьёв, Леонид Каюров, Павел Николаи, Вера Васильева, Юрий Кузьменков, Юрий Медведев и др. Драма.

Опровержение. СССР, 1976. Режиссер Юрий Кавтарадзе. Сценаристы: Василий Ардаматский, Юрий Кавтарадзе. Актеры: Лилиана Алешникова, Борис Гусаков, Николай Скоробогатов, Пётр Щербаков и др. Драма.

Остров юности. СССР, 1976. Режиссеры: Юлий Слупский, Борис Шиленко. Сценарист Александр Власов. Актеры: Владимир Андреев, Оля Демшевская, Виталий Лобзин и др. Драма.

Подранки. СССР, 1976. Режиссер и сценарист Николай Губенко. Актеры: Юозас Будрайтис, Алексей Черствов, Георгий Бурков, Александр Калягин, Жанна Болотова, Ролан Быков, Николай Губенко, Наталья Гундарева, Евгений Евстигнеев и др. Драма.

По секрету всему свету. СССР, 1976. Режиссёр Игорь Добролюбов. Автор сценария и рассказов Денис Драгунский. Актеры: Владимир Станкевич, Алексей Сазонов, Георгий Белов, Валентина Теличкина и др. Комедия.

Предательница. СССР, 1976. Режиссер Никита Хубов. Сценаристы: Валерий Демин, Людмила Демина, Никита Хубов. Актеры: Лариса Блинова, Георгий Киянцев, Игорь Кучин и др. Драма.

Розыгрыш. СССР, 1976. Режиссер Владимир Меньшов. Сценарист Семён Лунгин. Актеры: Дмитрий Харатьян, Евгения Ханаева, Наталья Вавилова, Андрей Гусев, Евдокия Германова, Олег Табаков, Наталья Фатеева, Зиновий Гердт, Владимир Меньшов, Гарри Бардин и др. Музыкальная драма.

Тимур и его команда. СССР, 1976. Режиссеры: Александр Бланк, Сергей Линков. Сценаристы: Александр Бланк, Сергей Линков, Нина Давыдова (автор повести – А. Гайдар). Актеры: Антон Табаков, Инга Третьякова, Вячеслав

Баранов, Лев Идашкин, Леонид Куравлёв, Бруно Фрейндлих, Любовь Соколова, Николай Гринько и др. Драма.
Цветы для Оли. СССР, 1976. Режиссер Радомир Василевский. Сценарист Радий Погодин. Актеры: Анна Надточий, Александр Лихачев, Вадим Шевченко и др. Мелодрама.

1977

Алпамыс идет в школу. СССР, 1977. Режиссер Абдулла Карсакбаев. Сценарист Роза Хуснутдинова. Актеры: Ермек Толепбаев, Уран Сарбассо, Бакен Кыдыкеева и др. Драма.
Доброта. СССР, 1977. Режиссер Эдуард Гаврилов. Сценаристы: Семен Ласкин, Василий Соловьёв (автор повести «Абсолютный слух» - С.Ласкин). Актеры: Тамара Сёмина, Леонид Неведомский, Николай Константинов, Владимир Звягин, Андрей Гусев, Алина Покровская и др. Драма.
Жили-были в первом классе... СССР, 1977. Режиссер Маргарита Касымова. Сценаристы: Владимир Железников, Алексей Леонтьев (автор повести «Поющий тростник» Г. Галахова). Актеры: Сино Ахмедов, Улугбек Садыков, Женя Бабаев и др. Драма.
Марка страны Гонделупы. СССР, 1977. Режиссёр Юлий Файт. Сценарист Владимир Голованов (автор повести С. Могилевская). Актеры: Павел Македонский, Евгений Лифшиц, Леонид Рисов, Ия Саввина и др. Драма.
Последняя двойка. СССР, 1977. Режиссер Борис Нащекин. Сценарист И. Витин. Актеры: Александр Ивахин, Евгений Герасимов, Людмила Иванова и др. Драма.
Приезжая. СССР, 1977. Режиссер Валерий Лонской. Сценарист Артур Макаров. Актеры: Жанна Прохоренко, Александр Михайлов, Елена Иконицкая и др. Мелодрама.
Школьный вальс. СССР, 1977. Режиссер Павел Любимов. Сценарист Анна Родионова. Актеры: Елена Цыплакова, Сергей Насибов, Евгения Симонова, Наталья Вилькина, Юрий Соломин, Нина Меньшикова и др. Мелодрама.

1978

Баламут. СССР, 1978. Режиссер Владимир Роговой. Сценарист Сергей Бодров (ст.). Актеры: Вадим Андреев, Наталья Казначеева, Николай Денисов, Владимир Шихов, Валентина Клягина и др. Комедия.
Когда я стану великаном. СССР, 1978. Режиссер Инна Туманян. Сценаристы: Инна Туманян, Александр Кузнецов. Актеры: Михаил Ефремов, Наташа Сеземан, Лия Ахеджакова, Инна Ульянова, Марина Шиманская, Олег Ефремов, Владимир Качан и др. Драма.
Последний шанс. СССР, 1978. Режиссер Эдуард Гаврилов. Сценаристы: Ирина Рабкина, Борис Рабкин. Актеры: Андрей Мартынов, Леонид Каюров, Олег Ефремов, Марина Левтова, Андрей Харыбин, Анатолий Кузнецов, Любовь Соколова, Людмила Шагалова, Валентина Ананьина, Наталья Гвоздикова, Александр Кавалеров и др. Драма.
Расписание на послезавтра. СССР, 1978. Режиссер Игорь Добролюбов. Сценарист Нина Фомина. Актеры: Олег Даль, Маргарита Терехова, Тамара Дегтярёва, Александр Леньков, Александр Денисов, Валентин Никулин, Вячеслав Баранов, Юрий Воротницкий, Владимир Солодовников, Ирина Метлицкая, Полина Медведева, Евгений Стеблов, Валентина Титова, Борис Новиков и др. Драма.
Сдается квартира с ребенком. СССР, 1978. Режиссер Виктор Крючков. Сценарист Эдуард Акопов. Актеры: Елена Фетисенко, Александр Копов, Миша Кожекин, Людмила Дьяконова, Павел Винник, Алла Мещерякова, Виталий Соломин, Николай Парфёнов и др. Комедия.
Смилуйся над нами. СССР, 1978. Режиссер Альгирдас Араминас. Актеры: Альгирдас Латенас, Дмитрий Миргородский, Татьяна Майорова и др. Драма.
Уроки французского. СССР, 1978. Режиссер и сценарист Евгений Ташков. Автор одноименного рассказа – Валентин Распутин. Актеры: Михаил Егоров, Татьяна Ташкова, Галина Яцкина, Валентина Талызина, Борис Новиков и др. Драма.

1979

Бабушкин внук. СССР, 1979. Режиссер Адольф Бергункер. Сценарист Эдуард Акопов. Актеры: Грачья Мхитарян, Надежда Шульженко, Нина Тер-Осипян, Армен Джигарханян и др. Драма.
Ватага "Семь ветров". СССР, 1979. Режиссер Антонина Зиновьева. Автор повести Симон Соловейчик. Актеры: Андрей Гусев, Виктор Кряковцев, Виктор Борисов и др. Драма.
В моей смерти прошу винить Клаву К. СССР, 1979. Режиссеры: Николай Лебедев, Эрнест Ясан. Сценарист Михаил Львовский. Актеры: Надежда Боргесани-Горшкова, Владимир Шевельков, Лена Хопшоносова и др. Мелодрама.
Камертон. СССР, 1979. Режиссер Виллен Новак. Сценарист Леонид Браславский. Актеры: Елена Шанина, Борис Сабуров, Андрей Ташков и др. Драма.
Кузнечик. СССР, 1979. Режиссер Борис Григорьев. Сценарист Феликс Миронер. Актеры: Людмила Нильская, Николай Иванов, Людмила Аринина, Анатолий Ромашин, Марина Левтова, Вячеслав Баранов и др. Драма.
Мой первый друг. СССР, 1979. Режиссер Яков Базелян. Сценаристы: Ганна Слуцки, Александр Хмелик. Актеры: Егор Грамматиков, Валерий Владинов, Анна Голубева, Ольга Волкова и др. Драма.
Осенняя история. СССР, 1979. Режиссёр Инесса Селезнёва. Сценарист Вадим Трунин (автор повести «Осень» - Мария Прилежаева). Актеры: Римма Быкова, Ада Роговцева, Виталий Юшков и др. Драма.
Полоска нескошенных диких цветов. СССР, 1979. Режиссер Юрий Ильенко. Сценаристы: Юрий Ильенко, Олесь Гончар. Актеры: Юра Маджула, Алексей Черствов, Регимантас Адомайтис, Людмила Ефименко, Зинаида Славина и др. Драма.
Приключения маленького папы. СССР, 1979. Режиссер Дмитрий Крупко. Сценарист Дмитрий Крупко (автор

повести «Когда папа был маленьким» А. Раскин).Актеры: Валентин Юцкевич, Александр Демьяненко, Татьяна Томышева и др. Комедия.
Приключения Электроника. СССР, 1979. Режиссер Константин Бромберг. Сценарист Евгений Велтистов. Актеры: Юрий Торсуев, Владимир Торсуев, Василий Скромный, Оксана Алексеева, Николай Гринько, Елизавета Никищихина, Владимир Басов, Николай Караченцов, Евгений Весник, Майя Булгакова и др. Фантастика.
Та сторона, где ветер. СССР, 1979. Режиссер Ваграм Кеворков. Сценарист Владислав Крапивин. Актеры: Алексей Мелехов, Виктор Березин, Денис Скударь, Илья Тихонов и др. Драма.
Ты только не плачь. СССР, 1979. Режиссер Алексей Мороз. Сценаристы: Сергей Иванов, Михаил Герман. Актеры: Лена Середа, Володя Чубарев, Павел Кадочников, Валерия Чайковская и др. Драма.
Удивительные приключения Дениса Кораблева. СССР, 1979. Режиссёр Игорь Добролюбов. Сценарист и автор рассказов Денис Драгунский. Актеры: Сережа Писунов, Алеша Варвашеня, Александр Кудытин и др. Комедия.
Я буду ждать. СССР, 1979. Режиссер Виктор Живолуб. Сценарист Анатолий Степанов. Актеры: Николай Ерёменко (мл.), Анна Твеленёва, Ирина Шевчук, Константин Степанков, Рита Гладунко, Юрий Каморный и др. Мелодрама.

1980

Алёша. СССР, 1980. Режиссер Виктор Обухов. Сценарист Анатолий Шайкевич. Актеры: Виталий Юшков, Наталия Флоренская, Эрнст Романов, Геннадий Корольков и др. Драма.
Вам и не снилось... СССР, 1980. Режиссер Илья Фрэз. Сценаристы: Галина Щербакова, Илья Фрэз. Актеры: Татьяна Аксюта, Никита Михайловский, Елена Соловей, Ирина Мирошниченко, Лидия Федосеева-Шукшина, Альберт Филозов, Татьяна Пельтцер, Руфина Нифонтова, Евгений Герасимов, Леонид Филатов и др. Мелодрама.
Неоконченный урок. СССР, 1980. Режиссер Анатолий Тютюнник. Сценарист Виктор Гераскин (автор повести «Когда мы взрослеем» - Н.Зелеранский). Актеры: Валерий Никифоров, Альбина Матвеева, Галина Польских и др. Драма.
Подготовка к экзамену. СССР, 1980. Режиссер Борис Конунов. Сценаристы: Евгений Багиров, Александр Юровский (автор одноименной повести Н. Дементьев). Актеры: Елена Финогеева, Геннадий Скоморохов, Наталья Стриженова, Ион Унгуряну и др. Мелодрама.
Последний побег. СССР, 1980. Режиссер Леонид Менакер. Сценарист Александр Галин. Актеры: Михаил Ульянов, Алексей Серебряков, Ирина Купченко, Леонид Дьячков, Валерий Гатаев, Евгения Ханаева, Виктор Павлов и др. Драма.
Спасатель. СССР, 1980. Режиссер и сценарист Сергей Соловьев. Актеры: Татьяна Друбич, Василий Мищенко, Сергей Шакуров, Ольга Белявская, Вячеслав Кононенко, Александр Кайдановский и др. Драма.
Тихие троечники. СССР, 1980. Режиссер Вячеслав Никифоров. Сценарист Владимир Потоцкий. Актеры: Дмитрий Андриевский, Сережа Скрибо, Елена Антонюк, Марина Левтова, Евгения Ханаева, Елена Драпеко, Ольга Остроумова, Альберт Филозов и др. Драма.

1981

Все наоборот. СССР, 1981. Режиссеры: Виталий Фетисов, Владимир Грамматиков. Сценарист Павел Лунгин. Актеры: Михаил Ефремов, Ольга Машная, Олег Табаков, Светлана Немоляева, Александр Пашутин и др. Комедия.
Кафедра. СССР, 1982. Режиссер Иван Киасашвили. Сценаристы: Ирина Грекова, Семён Лунгин, Марк Розовский (автор одноименной повести – И. Грекова). Актеры: Андрей Попов, Светлана Кузьмина, Ростислав Янковский, Галина Макарова, Елена Степанова, Игорь Ясулович, Елена Антоненко, Александр Кайдановский, Виктор Сергачёв и др. Драма.
Наше призвание. СССР, 1981. Режиссер Геннадий Полока. Сценаристы: Геннадий Полока, Евгений Митько (автор книги Н. Огнев). Актеры: Валерий Золотухин, Павел Кадочников, Василий Мищенко, Георгий Тейх, Игорь Наумов, Ия Саввина, Фёдор Никитин, Валентина Теличкина и др. Драматическая комедия.
Праздники детства. СССР, 1981. Режиссеры и сценаристы Юрий и Ренита Григорьевы. Актеры: Людмила Зайцева, Сергей Амосов, Оксана Захарова и др. Драма.
Придут страсти-мордасти. СССР, 1981. Режиссер и сценарист Эрнест Ясан. Актеры: Дмитрий Кузьмин, Антон Гранат, Людмила Шевель и др. Драма.
Прощание за чертой. СССР, 1981. Режиссер Карен Геворкян. Сценаристы: Карен Геворкян, Александр Диванян. Актеры: Л. Манукян, А. Миракян, В. Плузян и др. Драма.
Снег на зеленом поле. СССР, 1981. Режиссер Валентин Морозов. Сценарист Эдуард Шим. Актеры: Дима Веселков, Саша Гладкобородов, Оля Дуренкова и др. Драма.
Трудное начало. СССР, 1981. Режиссер Тенгиз Магалашвили. Сценаристы: Эрлом Ахвледиани, Тенгиз Магалашвили. Актеры: Ираклий Хизанишвили, Нани Чиквинидзе, Эдишер Магалашвили и др. Драма.
Что бы ты выбрал? СССР, 1981. Режиссер Динара Асанова. Сценарист Александр Кургатников. Актеры: Анвар Асанов, Марина Кривицкая, Настя Никольская, Ярослав Яковлев, Лидия Федосеева-Шукшина, Екатерина Васильева, Елена Соловей и др. Драма.

1982

Колыбельная для брата. СССР, 1982. Режиссер Виктор Волков. Актеры: Егор Грамматиков, Лена Москаленко, Володя Зотов и др. Драма.
Мы жили по соседству. СССР, 1982. Режиссер и сценарист Николай Лырчиков. Актеры: Жанна Прохоренко, Андрей Мартынов, Антон Голышев и др. Мелодрама.

Просто ужас! СССР, 1982. Режиссер Александр Полынников. Сценарист Ярослав Харценко (автор одноименной повести Ю. Сотник). Актеры: Дима Замулин, Семен Морозов, Алла Будницкая, Леонид Куравлев, Елизавета Никищихина, Евгения Ханаева, Александр Ширвиндт, Наталья Крачковская и др. Комедия.

Родился я в Сибири. СССР, 1982. Режиссер Адольф Бергункер. Сценарист Юрий Яковлев. Актеры: Алексей Жарков, Игорь Кваша, Ирина Акулова, Наталья Егорова, Алексей Булдаков, Михаил Жигалов и др. Драма.

С кошки всё и началось... СССР, 1982. Режиссер Юрий Оксанченко. Сценарист и автор повести «Нынче всё наоборот» Юрий Томин. Актеры: Лена Шабалина, Алеша Поспелов, Сережа Алексеев и др. Драма.

С тех пор, как мы вместе. СССР, 1982. Режиссер Владимир Григорьев. Сценарист Святослав Тараховский. Актеры: Светлана Смирнова, Андрис Лиелайс, Антонина Шуранова и др. Мелодрама.

4:0 в пользу Танечки. СССР, 1982. Режиссер Радомир Василевский. Сценарист Михаил Дымов. Актеры: Наталия Флоренская, Андрей Мягков, Светлана Немоляева, Евгения Ханаева, Юрий Васильев, Елена Санько, Вацлав Дворжецкий и др. Комедия.

Чужая пятерка. СССР, 1982. режиссер Г. Бзаров. Сценарист В. Малиновская. Актеры: У. Хамраев, В. Ибрагимова, Ф. Реджаметова и др. Драма.

Шапка мономаха. СССР, 1982. Режиссер Искандер Хамраев. Сценаристы Тамара Лихоталь, Маргарита Мосякова. Актеры: Коля Феофанов, Даша Мальчевская, Людмила Чурсина, Михаил Светин, Ольга Волкова и др. Драма.

1983

Если верить Лопотухину. СССР, 1983. Режиссер Михаил Козаков. Сценарист Александр Хмелик. Актеры: Григорий Евсеев, Леонид Броневой, Светлана Крючкова, Борислав Брондуков и др. Комедия.

Магия черная и белая. СССР, 1983. Режиссер Наум Бирман. Сценарист Валерий Приёмыхов. Актеры: Павел Плисов, Антон Гранат, Рита Иванова, Александр Леньков и др. Комедия.

Обман. СССР, 1983. Режиссер Николай Раужин. Сценарист Альберт Иванов (автор рассказа. «Любовь октябрёнка Овечкина» Н. Соломко). Актеры: Ольга Дольникова, Вячеслав Невинный, Любовь Германова и др. Мелодрама.

Опасные пустяки. СССР, 1983. Режиссер: Виктор Волков. Актеры: Инна Гомес, Наталья Гусева, Коля Макаров и др. Агитфильм. Драма.

Пацаны. СССР, 1983. Режиссер Динара Асанова. Сценарист Юрий Клепиков. Актеры: Валерий Приёмыхов, Андрей Зыков, Сергей Наумов, Евгений Никитин, Олег Хорев, Александр Совков, Ольга Машная и др. Драма.

Плыви, кораблик. СССР, 1983. Режиссер Григорий Аронов. Сценаристы: Сергей Александрович, Григорий Аронов. Актеры: Стефания Станюта, Павлик Шагин, Татьяна Иванова и др. Драма.

Признать виновным. СССР, 1983. Режиссер Игорь Вознесенский. Сценаристы: Владимир Карасев, Юрий Иванов. Актеры: Александр Михайлов, Владимир Шевельков, Игорь Рогачёв, Александр Силин, Марина Яковлева, Вера Сотникова, Ирина Мирошниченко и др. Драма.

Приключения Петрова и Васечкина. СССР, 1983. Режиссер Владимир Алеников. Сценаристы: Владимир Алеников, Валентин Горлов. Актеры: Дмитрий Барков, Егор Дружинин, Инга Ильм и др. Музыкальная комедия.

Талисман. СССР, 1983. Режиссеры: Араик Габриэлян, Вениамин Дорман. Сценарист Виктория Токарева. Актеры: Денис Чурмантеев, Наталья Варлей, Лидия Федосеева-Шукшина, Спартак Мишулин, Лия Ахеджакова, Борислав Брондуков, Элеонора Шашкова и др. Комедия.

Уроки на завтра. СССР, 1983. Режиссер А. Акбарходжаев. Сценарист М. Мухаммад Дост. Актеры: М. Мухаммад Дост, Б. Ихтияров, М. Абзалов и др. Драма.

Утро без отметок. СССР, 1983. Режиссер Владимир Мартынов. Сценарист Оскар Ремез. Актеры: Кирилл Головко-Серский, Маша Вартикова, Павел Гайдученко и др. Комедия.

Чучело. СССР, 1983. Режиссер Ролан Быков. Сценаристы: Ролан Быков, Владимир Железников. Актеры: Кристина Орбакайте, Юрий Никулин, Елена Санаева, Дмитрий Егоров, Ксения Филиппова и др. Драма.

1984

Благие намерения. СССР, 1984. Режиссер Андрей Бенкендорф. Сценарист и автор одноименной повести Альберт Лиханов. Актеры: Марина Яковлева, Юрий Платонов, Маша Баленко и др. Драма.

Гостья из будущего. СССР, 1984. Режиссер Павел Арсенов. Сценаристы Павел Арсенов, Кир Булычев. Актеры: Наталья Гусева, Алексей Фомкин, Вячеслав Невинный, Михаил Кононов и др. Фантастика.

Дневник, письмо и первоклассница. СССР, 1984. Режиссер Хабиб Файзиев. Сценарист Валентина Малиновская. Актеры: Равшан Хамраев, Улугбек Хамраев, Гулнора Пайзиева и др. Драма.

Единица с обманом. СССР, 1984. Режиссер Андрей Праченко. Сценарист Александр Гусельников (автор одноименной повести В. Нестайко). Актеры: Елена Борзунова, Елена Зайцева, Олег Кропот и др. Комедия.

Идущий следом. СССР, 1984. Режиссер Родион Нахапетов. Сценаристы: Родион Нахапетов, Юлий Николин. Актеры: Ивар Калныньш, Николай Гринько, Елена Прудникова, Пётр Глебов, Андрей Смирнов, Вера Глаголева, Владислав Стржельчик, Римма Маркова и др. Драма.

Лидер. СССР, 1984. Режиссер Борис Дуров. Сценарист Даль Орлов. Актеры: Алексей Волков, Александр Стриженов, Екатерина Стриженова, Валентина Карева, Анатолий Опритов, Любовь Стриженова и др. Драма.

Моя маленькая жена. СССР, 1984. Режиссер Раймундас Банионис. Сценарист Римантас Шавялис. Актеры: Элеонора Коризнайте, Саулюс Баландис, Ингеборга Дапкунайте и др. Мелодрама.

Подслушанный разговор. СССР, 1984. Режиссер и сценарист Сергей Потепалов. Актеры: Гия Думбадзе, Алексей

Полуян, Ольга Агапова и др. Мелодрама.
Пока не выпал снег. СССР, 1984. Режиссер Игорь Апасян. Сценаристы: Елена Щербиновская, Людмила Абрамова, Игорь Апасян. Актеры: Наталья Сайко, Александр Пороховщиков, Елена Соловей, Евгения Добровольская, Ольга Машная и др. Драма.
Почти ровесники. СССР, 1984. Режиссер Татьяна Пименова. Сценарист Денис Драгунский. Актеры: Михаил Морозов, Елена Новосельская, Юра Жуков и др. Драма.
Сильная личность из 2 «А». СССР, 1984. Режиссер Анатолий Ниточкин. Сценарист Геннадий Мамлин. Актеры: Женя Пивоваров, Екатерина Лычева, Любовь Соколова, Андрей Мартынов, Валентина Теличкина и др. Комедия.
Сладкий сок внутри травы. СССР, 1984. Режиссеры: Аманбек Альпиев, Сергей Бодров (ст.). Сценаристы: Зауреш Ергалиева, Сергей Бодров (ст.). Актеры: Гульшад Омарова, Айгерим Беккулова, Элико Минашвили и др. Мелодрама.
Солнце в кармане. СССР, 1984. Режиссер Эдуард Гаврилов. Сценаристы: Эдуард Гаврилов, Ольга Сидельникова. Актеры: Даша Вишнякова, Вера Ивлева, Мария Скворцова и др. Драма.
Третий в пятом ряду. СССР, 1984. Режиссер Сергей Олейник. Сценарист Екатерина Маркова (автор одноименной повести А. Алексин). Актеры: Алла Покровская, Александр Продан, Юлия Космачёва и др. Драма.

1985

Валентин и Валентина. СССР, 1985. Режиссер Георгий Натансон. Сценаристы: Георгий Натансон, Михаил Рощин (автор одноименной пьесы – В. Рощин). Актеры: Марина Зудина, Николай Стоцкий, Татьяна Доронина, Нина Русланова, Зинаида Дехтярёва, Борис Щербаков, Лариса Удовиченко, Люсьена Овчинникова и др. Мелодрама.
Зловредное воскресенье. СССР, 1985. Режиссер Владимир Мартынов. Сценарист Оскар Ремез. Актеры: Павел Гайдученко, Михаил Пуговкин, Вера Васильева, Валентина Талызина, Марина Дюжева, Раиса Рязанова, Георгий Штиль, Борислав Брондуков, Евгений Герасимов, Марина Яковлева и др. Комедия.
Игры для детей школьного возраста. СССР, 1985. Режиссеры: Арво Ихо, Лейда Лайус. Сценарист Марина Шептунова (автор повести «Приемная мать» - С. Раннамаа). Актеры: Моника Ярв, Хендрик Тоомпере и др. Драма.
Как молоды мы были. СССР, 1985. Режиссер и сценарист М. Беликов. Актеры: Т. Денисенко, Е. Шкурпело, А. Пашутин и др. Мелодрама.
Мама, я жив. СССР,1985. Режиссёр Игорь Добролюбов. Сценарист Владимир Халип. Актеры: Петя Дым, Стефания Станюта, Саша Моисеев и др. Драма.
Мужчины есть мужчины. СССР, 1985. Режиссер и сценарист Алексей Мороз. Актеры: Петя Митрюхин, Виталий Шевцов, Сергей Хусаинов и др. Комедия.
Непохожая. СССР, 1985. Режиссеры: Владимир Алеников, Мария Муат. Сценарист Екатерина Маркова (автор повести «Родео Лиды Карякиной» - Людмила Сабинина). Актеры: Ольга Толстецкая, Клара Лучко, Евгения Ханаева, Александра Турган, Всеволод Абдулов, Александра Захарова, Юрий Чернов, Александр Пашутин и др. Драма.
Осторожно - Василёк! СССР, 1985. Режиссер Эдуард Гаврилов. Сценарист Ольга Сидельникова. Актеры: Илья Тюрин, Георгий Бурков, Олег Ефремов и др. Комедия.
С нами не соскучишься. СССР, 1985. Режиссер Антонина Зиновьева. Сценарист Сергей Иванов. Актеры: Павел Суворов, Анастасия Фатеева, Ксения Кутепова, Полина Кутепова, Геннадий Сайфулин и др. Драма.

1986-1991

1986

Белая лошадь - горе не моё. СССР, 1986. Режиссер: Виктор Спиридонов. Актеры: Сергей Балабанов, Леонид Марков, Александр Пороховщиков и др. Драма.
Была не была. СССР, 1986. Режиссер Валерий Федосов. Сценаристы: Александр Чумак, Юрий Перов. Актеры: Григорий Катаев, Тина Лаптева, Алексей Жарков, Валентина Теличкина, Лариса Белогурова и др. Драма.
Выше радуги. СССР, 1986. Режиссёр Георгий Юнгвальд-Хилькевич. Сценарист Сергей Абрамов. Актеры: Дмитрий Марьянов, Екатерина Парфенова, Юрий Куклачев, Ольга Машная, Галина Польских, Михаил Боярский, Елена Аминова и др. Мюзикл.
За явным преимуществом. СССР, 1986. Режиссер Владимир Саруханов. Сценарист Анатолий Мадорский. Актеры: Олег Старосацкий, Нина Саруханова, Владимир Борисов, Игорь Буланцев, Паул Буткевич, Армен Джигарханян и др. Драма.
Здравствуйте, Гульнора Рахимовна! СССР, 1986. Режиссер Абдурахим Кудусов. Сценаристы: Валентина Малиновская, В. Федоров. Актеры: Тамара Яндиева, Бахтиер Фидоев, Ирбек Алиев и др. Драма.
Листопад в пору лета. СССР, 1986. Режиссер Тофик Исмайлов. Сценарист Асим Джалилов. Актеры: Сиявуш Аслан, Наджиба Гусейнова, Фирангиз Шарифова и др. Драма.
Малявкин и компания. СССР, 1986. Режиссер Юрий Кузьменко. Сценарист Юрий Яковлев. Актеры: Сергей Савостьянов, Максим Гапонов, Ася Власенко и др. Комедия.
Наш папа – майонез. СССР, 1986. Режиссер Юрий Афанасьев. Сценарист Юрий Агеев. Актеры: Людмила Аринина, Елена Капиил, Владимир Еремин, Елена Кондулайнен, Эрнст Романов и др. Комедия.
Очень страшная история. СССР, 1986. Режиссер Никита Хубов. В ролях: Андрюша Козлов, Толя Юртаев, Вера Панасенкова, Людмила Артемьева, Станислав Садальский и др. Детектив.
Плюмбум, или Опасная игра. СССР, 1986. Режиссер Вадим Абдрашитов. Сценарист Александр Миндадзе. Актеры:

Антон Андросов, Елена Дмитриева, Елена Яковлева, Зоя Лирова, Александр Феклистов, Владимир Стеклов, Александр Пашутин и др. Драма.
Экзамен на директора. СССР, 1986. Режиссер Александр Ефремов. Сценаристы: Владимир Бутромеев, Евгений Митько. Актеры: Сергей Шкаликов, Михаил Глузский, Юрий Казючиц и др. Драма.
Я — вожатый форпоста. СССР, 1986. Режиссер Геннадий Полока. Сценаристы: Евгений Митько, Геннадий Полока (автор книги Н. Огнев). Актеры: Павел Кадочников, Василий Мищенко, Валерий Золотухин, Ия Саввина и др. Драма.

1987

Анемия. СССР, 1987. Режиссер Вахтанг (Тато) Котетишвили. Сценаристы: Бидзина Каландадзе, Вахтанг (Тато) Котетишвили, Арчил Сулакаури. Актеры: Леван Абашидзе, Паата Моисцрапишвили, Григол (Григорий) Нацвлишвили, Драма.
Виктория (Бумажный патефон). СССР, 1987. Режиссер Дмитрий Долинин. Сценарист Александр Червинский. Актеры: Лика Неволина, Глеб Сошников, Елизавета Никищихина, Николай Пастухов, Гражина Байкштите и др. Мелодрама.
Дилетант. СССР, 1987. Режиссеры: Джали Соданбек, Аман Камчибеков. Сценарист Роза Хуснутдинова. Актеры: Эмиль Борончиев, Назира Мамбетова, Аман Бурулбаев и др. Драма.
Дом с привидениями. СССР, 1987. Режиссер Ефим Гальперин. Сценарист Семён Лунгин. Актеры: Катя Цуканова, Виктория Гаврилова, Ярослав Лисоволик, Сергей Домнин и др. Драма.
Забавы молодых. СССР, 1987. Режиссер Евгений Герасимов. Сценарист Виктор Мережко. Актеры: Станислав Любшин, Марина Зудина, Нина Русланова, Валентина Теличкина, Николай Парфёнов, Виктор Павлов, Вячеслав Невинный, Алексей Серебряков, Владимир Качан, Ирина Климова и др. Драма.
Завтра была война. СССР, 1987. Режиссер Юрий Кара. Сценарист и автор одноименнйо повести Борис Васильев. Актеры: Сергей Никоненко, Нина Русланова, Вера Алентова, Ирина Чериченко, Наталья Негода, Юлия Тархова, Владимир Заманский и др. Драма.
Мы - ваши дети. СССР, 1987. Режиссер Ольгерд Воронцов. Сценаристы: Геннадий Никитин, Ольга Пыжова (авторы пьесы «Иван» Г. Никитин и О. Пыжова). Актеры: Галина Польских, Леонид Куравлёв, Валерий Малинин, Валерий Баринов, Сергей Сазонтьев и др. Драма.
Пощечина, которой не было. СССР, 1987. Режиссер Игорь Шатров. Сценаристы: Рустам Ибрагимбеков, Виктор Багдасаров. Актеры: Андрей Болтнев, Людмила Соловьёва, Владимир Стеклов, Ольга Рачинская, Вадим Любшин, Игорь Кашинцев, Ксения Стриж, Александр Стриженов и др. Драма.
Соблазн. СССР, 1987. Режиссер Вячеслав Сорокин. Сценаристы: Юрий Клепиков, Валерий Стародубцев. Актеры: Алиса Зыкина, Наталия Сорокина, Сергей Лучников, Елена Руфанова и др. Драма.
Сын. СССР, 1987. Режиссёр Николай Субботин. Сценарист Алексей Тимм. Актеры: Валерий Золотухин, Владислав Галкин, Николай Волков и др. Драма.
Тихоня. СССР, 1987. Режиссер Ю. Азимов. Сценаристы: П. Луцик, А. Саморядов. Актеры: Г. Аминова, А. Каримова, А. Мухитдинов и др. Драма.
Холодный март. **СССР, 1987**. Режиссер Игорь Минаев. Сценарист Александр Горохов. Актеры: Андрей Толубеев, Людмила Давыдова, Максим Киселев и др. Драма.
Шантажист. СССР, 1987. Режиссер Валерий Курыкин. Сценарист Эдуард Володарский. Актеры: Михаил Ефремов, Андрей Тихомирнов, Александр Ширвиндт, Марина Старых, Нина Гомиашвили, Леонид Куравлёв, Валентина Титова, Сергей Гармаш и др. Драма.

1988

Бешеная. СССР, 1988. Режиссер Усман Сапаров. Сценарист Олег Манджиев. Актеры: Зулейха Джуманазарова, Алтын Ходжаева, Шукур Кулиев и др. Драма.
Воля Вселенной. СССР, 1988. Режиссёр Дмитрий Михлеев. Актеры: Вячеслав Илющенко, Наталья Гусева, Андрей Бабошкин, Виктор Ильичёв и др. Мелодрама.
Гомункулус. СССР, 1988. Режиссер Александр Карпов. Сценаристы: Игорь Болгарин, Марта Пятигорская (автор повести «Узелок Святогора» Ольга Липатова). Актеры: Владимир Громадский, Олеся Янушкевич, Леонид Кулагин и др. Драма.
Дорогая Елена Сергеевна. СССР, 1988. Режиссер Эльдар Рязанов. Сценаристы: Людмила Разумовская, Эльдар Рязанов (автор одноименной пьесы – Л. Разумовская). Актеры: Марина Неёлова, Наталья Щукина, Фёдор Дунаевский, Дмитрий Марьянов, Андрей Тихомирнов. Драма.
Куколка. СССР, 1988. Режиссер Исаак Фридберг. Сценарист Игорь Агеев. Актеры: Светлана Засыпкина, Ирина Метлицкая, Владимир Меньшов, Наталья Назарова и др. Драма.
На окраине, где-то в городе… СССР, 1988. Режиссер Валерий Пендраковский. Сценарист Владислав Романов. Актеры: Александр Ларионов, Андрей Мананников, Антон Шереметьев и др. Драма.
Публикация. СССР, 1988. Режиссер Виктор Волков. Сценарист Юрий Коротков. Актеры: Людмила Аринина, Лариса Шахворостова, Владислав Дашевский, Никита Гурьев и др. Драма.
Пусть я умру, господи... СССР, 1988. Режиссер Борис Григорьев. Сценарист Галина Щербакова. Актеры: Галина Польских, Иван Лапиков, Елена Морозова, Игорь Ледогоров, Лидия Федосеева-Шукшина, Леонид Куравлёв и др. Драма.

Работа над ошибками. СССР, 1988. Режиссер Андрей Бенкендорф. Сценарист Владимир Холодов (автор одноименной повести – Ю. Поляков). Актеры: Евгений Князев, Оксана Дроздова, Елена Чухалёнок и др. Драма.
Стукач. СССР, 1988. Режиссер и сценарист Николай Лырчиков. Актеры: Артем Тынкасов, Александр Феклистов, Аркадий Левин, Виктор Павлюченков, Владимир Стеклов, Игорь Дмитриев и др. Драма.
Черный коридор. СССР, 1988. Режиссер Вадим Дербенёв. Сценаристы: Анатолий Горло, Наталия Асмолова, Вадим Дербенёв (автор повести «60 свечей» В. Тендряков). Актеры: Иннокентий Смоктуновский, Владимир Ильин, Ион Унгуряну, Ольга Кабо, Сергей Гармаш и др. Драма.
Шут. СССР, 1988. Режиссер Андрей Эшпай. Сценарист и автор одноименной повести Юрий Вяземский. Актеры: Дмитрий Весенский, Мария Маевская, Игорь Костолевский и др. Драма.
Щенок. СССР, 1988. Режиссер Александр Гришин. Сценарист Юрий Щекочихин. Актеры: Сергей Роженцев, Федор Гаврилов, Владимир Шевельков, Вениамин Смехов, Всеволод Сафонов и др. Драма.

1989

Авария – дочь мента. СССР, 1989. Режиссёр Михаил Туманишвили. Сценарист Юрий Коротков. Актеры: Оксана Арбузова, Владимир Ильин, Анастасия Вознесенская, Николай Пастухов, Борис Романов, Игорь Нефёдов и др. Драма.
Астенический синдром. СССР, 1989. Режиссер Кира Муратова. Сценаристы: Кира Муратова, Сергей Попов, Александр Черных. Актеры: Ольга Антонова, Сергей Попов, Галина Захурдаева, Наталья Бузько, Александра Свенская, Павел Полищук (II), Наталья Раллева, Галина Касперович, Виктор Аристов и др. Драма.
Казенный дом. СССР, 1989. Режиссёр Альберт Мкртчян. Автор сценария Михаил Кончакивский. Актеры: Галина Польских, Нина Русланова, Алёша Сергиевский, Алёша Колесов, Павел Гайдученко и др. Драма.
Князь Удача Андреевич. СССР, 1989. Режиссер Геннадий Байсак. Сценарист Валерий Приемыхов. Актеры: Евгений Пивоваров, Дмитрий Головин, Светлана Крючкова, Виктор Павлов, Армен Джигарханян, Станислав Садальский и др. Детектив.
Мир в другом измерении. СССР, 1989. Режиссеры: Михаил Кончакивский, Альберт Мкртчян. Сценаристы: Михаил Кончакивский, Елена Ласкарева. Актеры: Алеша Колесов, Иван Бортник, Владимир Кукушкин, Александра Колкунова, Ирина Мирошниченко, Нина Русланова, Галина Польских, Владимир Ильин, Владимир Самойлов и др. Драма.
Поджигатели. СССР, 1989. Режиссер Александр Сурин. Сценарист Алла Криницына. Актеры: Наталья Федотова, Елена Сидорук, Лариса Осипова, Елена Крючкова, Виктория Князева и др. Драма.

1990

История одной провокации. СССР, 1990. Режиссер Сергей Винокуров. Актеры: Наталья Фиссон и др. Триллер.
Сообщница. СССР, 1990. Режиссер Владимир Опенышев. Сценарист Нина Филиппова. Актеры: Юлия Тархова, Александр Баширов, Сергей Быстрицкий и др. Драма.
СЭР. СССР, 1989. Режиссер и сценарист Сергей Бодров (ст.). Актеры: Володя Козырев, Светлана Гайтан, Александр Буреев и др. Драма.
Это было у моря. СССР, 1989. Режиссер Аян Шахмалиева. Сценарист Елена Лобачевская. Актеры: Нина Русланова, Светлана Крючкова, Ника Турбина, Катя Политова и др. Драма.
Сделано в СССР. СССР, 1990. Режиссеры: Владимир Шамшурин, Святослав Тараховский. Сценарист Святослав Тараховский. Актеры: Армен Джигарханян, Оксана Арбузова, Кирилл Белевич, Александра Фомичёва, Алла Клюка, Вера Панасенкова, Леонид Куравлёв, Эдуард Марцевич, Валентина Теличкина и др. Драма.
Хомо новус. СССР, 1990. Режиссер Пал Эрдёш. Сценарист Зоя Кудря. Актеры: Ирина Купченко, Георгий Тараторкин, Анна Баженова, Римма Маркова и др. Драма.

1991

Милый Эп. СССР, 1991. Режиссер Олег Фомин. Сценарист и автор одноименной повести Геннадий Михасенко. Актеры: Михаил Палатник, Инна Хрулёва, Игорь Юраш, Александр Стриженов, Ирина Рябцева и др. Драма.
Окно. СССР, 1991. Режиссеры Гасан Аблуч, Энвер Аблуч. Сценарист Иси Мелик-заде. Актеры: Ильхам Бабаев, Валех Керимов, Яшар Нури и др. Драма.

Фильмография российских фильмов (включая сериалы) о школе и вузе

(Составитель: Александр Федоров)

1992-2018

1993

Равноправие. Россия, 1993. Режиссер Сергей Багиров. Сценарист Александр Детков. Актеры: Наталья Карпунина и др. **Комедия.**
Рыпкина любовь. Россия, 1993. Режиссёр: Сергей Багиров. В ролях: Костя Курас, Олег Абрамов, Павел Евсеев, Оксана Шевченко и др. Комедия.

1994

АБВГД Ltd. Россия, 1992-1994. Сценаристы: Михаил Васильев, Константин Наумочкин, Олег Осипов, Алексей Овчинников. Актеры: Антон Табаков, Роман Рябов, Авангард Леонтьев, Мария Порошина, Ярослав Бойко, Гоша Куценко и др. Комедия.

1995

Какая чудная игра. Россия, 1995. Режиссер и сценарист Пётр Тодоровский. Актеры: Андрей Ильин, Геннадий Назаров, Денис Константинов, Геннадий Митник, Елена Яковлева, Лариса Удовиченко, Николай Бурляев, Юрий Кузнецов, Алексей Золотницкий, Дмитрий Марьянов, Мария Шукшина и др. Драма.

1996

Экзамены. Россия, 1996. Режиссер и сценарист Дмитрий Панченко. Актеры: Георгий Предвечнов, Георгий Бутусов, Виталий Бурятинский и др. Драма.

1997

Американка. Россия, 1997. Режиссер Дмитрий Месхиев. Сценарист Юрий Коротков. Актеры: Сергей Васильев, Наталья Данилова, Нина Усатова, Виктор Бычков, Юрий Кузнецов, Алиса Гребенщикова и др. Мелодрама.

Змеиный источник. Россия, 1997. Режиссер и сценарист Николай Лебедев. Актеры: Екатерина Гусева, Ольга Остроумова, Евгений Миронов и др. Триллер.

2000

Нежный возраст. Россия, 2000. Режиссер Сергей Соловьев. Сценаристы: Дмитрий Соловьев, Сергей Соловьев. Актеры: Дмитрий Соловьев, Елена Камаева, Ольга Сидорова, Людмила Савельева, Кирилл Лавров, Сергей Гармаш, Андрей Панин, Валентин Гафт и др. Драма.

2001

Московские окна. Россия, 2001. Режиссер Александр Аравин. Сценаристы: Константин Наумочкин, Алексей Каранович, Игорь Осипов, Алексей Овчинников, Сергей Кобцев, Алексей Поярков, Владимир Неклюдов, Дмитрий Руковишников, Владимир Смирных. Актеры: Анна Арланова, Марина Могилевская, Игорь Бочкин, Елена Аминова, Ксения Алфёрова, Илья Древнов, Николай Чиндяйкин, Елена Финогеева, Игорь Петренко и др. Мелодрама.

Общага. Россия, 2001. Режиссер Борис Берзнер. Актеры: Владимир Гусев (II), Наталья Карпунина, Юрий Круглов, Максим Лагашкин и др. Комедия.

Тайный знак. Россия, 2001-2004. Режиссеры: Борис Дуров, Нурбек Эген, Борис Григорьев. Сценарист Екатерина Тирдатова. Актеры: Владимир Стеклов, Алиса Гребенщикова, Александр Песков, Александр Белявский, Марина Яковлева, Артур Смольянинов и др. Детектив.

Школа этуалей. Россия, 2001. Режиссер и сценарист Валерий Белякович. Актеры: Вячеслав Гришечкин, Мария Аронова, Олег Леушин и др. Комедия.

2002

Займемся любовью. Россия, 2002. Режиссер Денис Евстигнеев. Сценарист Ариф Алиев. Актеры: Кирилл Малов, Евгений Цыганов, Ульяна Лукина, Андрей Новиков, Иван Кокорин и др. Драма.

Королева красоты, или Очень трудное детство. Россия, 2002. Режиссеры: Игорь Ахмедов, Борис Чертков. Сценарист Игорь Ахмедов. Актеры: Женя Горбунов, Дарья Сазонова, Александр Королёв, Александр Белявский, Елена Кондулайнен и др. Комедия.

Пер-р-р-вокурсница. Россия, 2002. Режиссер и сценарист Юрий Рогозин. Актеры: Мария Шалаева, Дмитрий Шевченко, Юрий Данильченко и др. Комедия.

Театральная академия. Россия, 2002. Режиссеры: Александр Замятин, Вадим Шмелев. Сценаристы: Александр Бачило, Родион Белецкий, Дмитрий Курилов, Юрий Солодов, Вадим Шмелев. Актеры: Денис Никифоров, Ольга Битюцкая, Михаил Богдасаров, Игорь Верник, Эммануил Виторган и др. Комедия.

2003

Весёлая компания. Россия, 2003. Режиссер Владимир Тихий. Сценаристы: Олег Зима, Георгий Конн, Александра Смилянская, Армен Ватьян. Актеры: Олег Мосалев, Евгений Сиротин, Артём Мазунов, Екатерина Лыкова, Эммануил Виторган, Александр Лыков и др. Комедия.

Простые истины. Россия, 1999-2003. Режиссеры: Вадим Шмелев, Евгений Старков, Александр Замятин, Юрий Беленький. Сценаристы: Юрий Беленький, Марк Левин, Вадим Шмелев и др. Актеры: Борис Невзоров, Елена Фатюшина, Наталья Чернявская, Антонина Венедиктова, Анна Исайкина, Ольга Будина и др. Драма.

2004

Кадеты. Россия, 2004. Режиссер Сергей Артимович. Сценарист Игорь Евсюков. Актеры: Александр Головин, Аристарх Венес, Алексей Мерзлов и др. Драма.

Курсанты. Россия, 2004. Режиссер Андрей Кавун. Сценарист Зоя Кудря. Актеры: Андрей Чадов, Иван Стебунов,

Александр Голубев, Алексей Горбунов, Елена Ксенофонтова, Владимир Вдовиченков, Игорь Петренко, Андрей Мерзликин и др. Драма.
Ночь светла. Россия - Украина, 2004. Режиссер Роман Балаян. Сценаристы: Рустам Ибрагимбеков, Роман Балаян. Актеры: Андрей Кузичёв, Алексей Панин, Ольга Сутулова, Ирина Купченко, Владимир Гостюхин и др. Мелодрама.
Вовочка. Россия, 2000-2004. Режиссер и сценарист Андрей Максимков. Актеры: Игорь Качанов, Виктория Корхина, Вадим Гущин, Татьяна Иванова и др. Комедия.

2005

ОБЖ. Россия, 2000-2005. Режиссеры: Антон Азаров, Максим Демченко, Максим Кубринский, Алексей Волынский, Антон Духовской, Полина Бахаревская, Павел Симонов, Дмитрий Петрушков. Сценаристы: Антон Зинченко, Вячеслав Лейкин, Антон Духовской, Татьяна Григорченкова, Иван Милов, Сергей Дмитриев. Актеры: Антон Азаров, Анна Виноградова, Леандра Кудряшова и др. Комедия.
Студенты-1. Россия, 2005. Режиссер Ольга Перуновская. Сценаристы: Вячеслав Дусмухаметов, Виталий Коломиец и др. Актеры: Евгений Кулаков, Сергей Рудзевич, Алексей Янин, Дарья Лузина, Юрий Кузнецов, Владимир Стержаков, Дмитрий Марьянов и др. Комедия.
Тронутые. Россия, 2005. Режиссер Анатолий Газиев. Сценаристы: Анатолий Газиев, Дмитрий Заболотских. Актеры: Дмитрий Паламарчук, Валентин Захаров, Виталий Исаков, Сергей Барковский и др. Комедия.

2006

Большие девочки. Россия, 2006. Режиссеры: Александр Назаров (II), Роман Самгин, Эдуард Ливнев. Сценаристы: Ольга Данилова, Сергей Борзунов, Вадим Голованов, Константин Наумочкин, Иван Филиппов, Алексей Гордовский, Роман Романов, Михаил Васильев, Наталья Заякина. Актеры: Ольга Остроумова, Валентина Теличкина, Галина Петрова и др. Комедия.
Студенты-2. Россия, 2006. Режиссер Ольга Перуновская. Сценаристы: Роман Романов, Алекс Легат, Василий Иванов и др. Актеры: Ивар Калныньш, Владимир Стержаков, Михаил Мамаев и др. Комедия.
Студенты International. Россия, 2006. Режиссер Ольга Перуновская. Сценаристы: Виталий Шляппо, Вячеслав Дусмухаметов, Алексей Троцюк и др. Актеры: Евгений Кулаков, Евгения Волкова, Алексей Лонгин, Юлия Зимина, Александр Пальчиков, Валерий Золотухин, Александр Панкратов-Чёрный, Владимир Стержаков, Эвелина Блёданс и др. Комедия.

2007

Исчезнувшая империя (Любовь в СССР). Россия, 2007. Режиссер Карен Шахназаров. Сценаристы: Сергей Рокотов, Евгений Никишов. Актеры: Александр Ляпин, Лидия Милюзина, Егор Барановский, Иван Купреенко, Армен Джигарханян, Ольга Тумайкина, Владимир Ильин и др. Драма.
Кадетство. Россия, 2006-2007. Режиссеры: Сергей Арланов, Валентин Козловский, Павел Игнатов и др. Сценаристы: Леонид Купридо, Александр Булынко, Сергей Олехник и др. Актеры: Александр Головин, Борис Корчевников, Иван Добронравов и др. Комедия.
Потапов, к доске! Россия, 2007. Режиссер Александр Орлов. Сценаристы: Тамара Крюкова, Александр Орлов, Сергей Тарасов. Актеры: Александр Олейников, Виталий Кулаков, Мария Фомина, Валерия Хардина, Лия Ахеджакова и др. Комедия.
Своя команда. Россия, 2007. Режиссеры: Дмитрий Панченко, Виктория Орлова, Эдуард Ливнев. Сценаристы: Кирилл Керзок, Дмитрий Щербаков, Елена Имамова, Дмитрий Курилов, Татьяна Малахова, Елена Романенко, Михаил Щедринский, Михаил Беленький, Татьяна Глущенко, Мария Крашенинникова. Актеры: Вячеслав Кулаков, Анастасия Шеховцова, Ирина Цывина и др. Драма.
Учитель в законе. Россия, 2007. Режиссер Александр Мохов. Сценаристы: Алексей Подосенов, Александр Мохов. Актеры: Юрий Беляев, Наталия Вдовина, Кристина Бабушкина и др. Драма.
Школа № 1. Россия, 2007. Режиссеры: Кирилл Белевич, Гюзель Султанова. Сценарист Елена Воробей. Актеры: Артём Крестников, Сергей Назаров, Мария Костикова, Янина Студилина, Лана Щербакова и др. Драматическая комедия.

2008

Взрослая жизнь девчонки Полины Субботиной. Россия, 2008. Режиссер Александр Сурин. Сценарист Алла Криницына. Актеры: Любовь Тихомирова, Елизавета Арзамасова, Алексей Кравченко и др. Драма.
Взрослые игры. Россия, 2008. Режиссеры: Юрий Ильин, Юлия Морева, Юрий Дружинин. Сценаристы: Елена Ласкарева, Алена Головаш, Анастасия Волкова, Инна Вознюк, Юлия Миланович, Елена Медведева. Актеры: Мария Климова, Степан Старчиков, Екатерина Кабак, Олег Морозов и др. Мелодрама.
Все умрут, а я останусь. Россия, 2008. Режиссер Валерия Гай Германика. Сценаристы: Александр Родионов, Юрий Клавдиев. Актеры: Полина Филоненко, Агния Кузнецова, Ольга Шувалова, Юлия Александрова, Донатас Грудович и др. Драма.
Приколы на переменке. Россия, 2007-2008. Режиссеры: Виктор Рудниченко, Игорь Широков. Сценаристы: Яна Тюльпанова, Игорь Брусенцев. Актеры: Глеб Шевчук, Василий Ракша, Владислав Демидов, Джеймс Бэглоу и др. Комедия.
Розыгрыш. Россия, 2008. Режиссер Андрей Кудиненко. Сценаристы: Александр Качан, Андрей Житков. Актеры:

Юрий Кузнецов, Ирина Купченко, Дмитрий Дюжев, Дмитрий Харатьян, Евдокия Германова и др. Комедия.
Стиляги. Россия, 2008. Режиссер Валерий Тодоровский. Сценарист Юрий Коротков. Актеры: Антон Шагин, Оксана Акиньшина, Евгения Брик, Максим Матвеев, Екатерина Вилкова, Сергей Гармаш, Олег Янковский, Ирина Розанова, Леонид Ярмольник, Алексей Горбунов и др. Музыкальная драма.
Трое с площади Карронад. Россия, 2008. Режиссёр Виктор Волков. Сценаристы Владислав Крапивин, Виктор Волков (автор повести Владислав Крапивин). Актеры: Максим Лабастов, Ваня Денисов, Наталья Коренная и др. Драма.
Юленька. Россия, 2008. Режиссер Александр Стриженов. Сценаристы: Андрей Курейчик, Григорий Подземельный, Валентин Спиридонов. Актеры: Дарья Балабанова, Марат Башаров, Оксана Лаврентьева, Александра Дыхне, Ирина Купченко и др. Мистический триллер.

2009

Барвиха. Россия, 2009. Режиссер Евгений Лаврентьев. Сценаристы: Шура Никитин, Александр Чалдранян, Илья Артибилов и др. Актеры: Лянка Грыу, Марина Орлова, Анна Михайловская, Анна Хилькевич, Елена Меркулова и др. Драма.
Крыша. Россия, 2009. Режиссер Борис Грачевский. Сценаристы: Ирина Бурденкова, Борис Грачевский. Актеры: Софья Ардова, Мария Белова, Анфиса Черных, Мария Шукшина, Валерий Гаркалин и др. Драма.
Осторожно, дети! Россия, 2009. Режиссер и сценарист Станислав Лебедев (автор повести В. Попов). Актеры: Всеволод Николаев, Александр Сигуев, Сергей Гармаш и др. Комедия.
С чёрного хода. Россия, 2009. Режиссёр и сценарист Станислав Митин (автор одноименной повести Михаил Рощин). Актеры: Светлана Щедрина, Владимир Кузнецов, Сергей Гамов и др. Мелодрама.
Училка (Суд). Россия-Белоруссия, 2009. Режиссер Андрей Силкин. Сценаристы Виктория Авдеенко, Светлана Фричинская. Актеры: Наталия Вдовина, Ярослав Бойко, Александр Голубев и др. Драма.
Чёрная Молния. Россия, 2009. Режиссёры Александр Войтинский, Дмитрий Киселёв. Сценаристы Дмитрий Алейников, Александр Талал. Актеры: Григорий Добрыгин, Иван Жидков, Виктор Вержбицкий, Сергей Гармаш, Валерий Золотухин и др. Фантастика.
Чучело-2. Россия, 2009. Режиссер Сергей Кузнецов. Сценарист Галина Арбузова (автор повести «Чучело 2, или Игра мотыльков» - В. Железников). Актеры: Елизавета Бирюкова, Василий Ракша, Полина Дядюх, Алёна Бабенко, Алексей Булдаков, Владислав Ветров и др. Драма.

2010

Детям до 16… Россия, 2010. Режиссер Андрей Кавун. Актеры: Лянка Грыу, Анна Старшенбаум, Павел Прилучный, Дмитрий Кубасов, Родион Долгирев, Алексей Горбунов, Ирина Мерцалова, Алексей Шевченков, Ольга Хохлова, Валерий Тодоровский и др. Мелодрама.
Кремлёвские курсанты. Россия, 2009-2010. Режиссеры: Валентин Козловский, Дмитрий Чирков. Сценаристы: Леонид Купридо, Андрей Чивурин, Александр Кушнаренко, Валентин Иванов и др. Актеры: Денис Береснев, Павел Бессонов, Аристарх Венес и др. Драма.
Старшеклассники. Россия, 2006-2010. Режиссеры: Ядвига Закржевская, Петр Смирнов, Павел Симонов, Татьяна Симонова, Галина Муртазина, Каролина Кубринская, Полина Бахаревская, Валентина Мозолькова, Денис Шибаев, Михаил Смирнов, Олег Тищенко. Сценаристы: Петр Смирнов, Мария Ошмянская, Антон Зинченко, Петр Внуков, Анна Кумачева, Иван Милов, Александра Лусникова, Светлана Сивак, Дамир Салимзянов, Михаил Годин. Актеры: Артём Анчуков, Полина Бахаревская, Александр Бахаревский, Наталья Бахматова и др. Драма.
Ранетки. Россия, 2008-2010. Режиссеры: Сергей Арланов, Валентин Козловский, Карен Захаров, Олег Смольников, Андрей Головков. Сценаристы: Татиана Донская, Ольга Шевченко, Наталья Назарова и др. Актеры: Анна Руднева, Наталья Мильниченко, Евгения Огурцова, Валерия Козлова и др. Музыкальная комедия.
Школа. Россия, 2010. Режиссеры: Валерия Гай Германика, Руслан Маликов, Наталия Мещанинова. Сценаристы: Наталья Ворожбит, Нелли Высоцкая, Вячеслав Дурненков, Юрий Клавдиев, Иван Угаров, Ольга Ларионова. Актеры: Алексей Литвиненко, Валентина Лукащук, Анна Шепелева, Наталья Терешкова, Игорь Огурцов, Анатолий Семёнов, Елена Папанова, Александра Ребенок, Наталья Сапецкая и др. Драма.

2011

Белая ворона. Россия, 2011. Режиссер Сергей Быстрицкий. Сценарист Альжбета Горицвет. Актеры: Глафира Тарханова, Иван Жидков, Александр Лойе и др. Мелодрама.
Золотые. (Барвиха-2). Россия, 2011. Режиссеры: Михаил Соловьёв, Владислав Каптур. Сценаристы: Елена Любарская, Григорий Зельцер. Актеры: Лянка Грыу, Наталья Бардо, Марина Орлова, Анна Михайловская, Андрей Дементьев, Артём Волков, Равшана Куркова, Анна Хилькевич, Елена Меркулова и др. Драма.
Папины дочки. Россия, 2007-2011. Режиссеры: Сергей Алдонин, Ирина Васильева (II), Александр Жигалкин, Валентин Козловский, Эдуард Радзюкевич, Иван Агапов, Олег Смольников, Карен Захаров. Сценаристы: Вячеслав Дусмухаметов, Алексей Троцюк, Виталий Шляппо, Илья Полежайкин, Андрей Дерьков, Александр Гаврильчик, Аскар Бисембин, Денис Хорошун. Актеры: Андрей Леонов, Ольга Волкова, Мирослава Карпович, Анастасия Сиваева, Елизавета Арзамасова и др. Комедия.
Универ. Россия, 2008-2011. Режиссеры: Пётр Точилин, Иван Китаев, Роман Самгин, Жанна Кадникова. Сценаристы: Вячеслав Дусмухаметов, Семён Слепаков, Илья Полежайкин, Максим Пешков и др. Актеры: Андрей Гайдулян,

Валентина Рубцова, Виталий Гогунский, Мария Кожевникова и др. Комедия.
Институт благородных девиц. Россия, 2010-2011. Режиссеры: Леонид Белозорович, Сергей Данелян, Юрий Попович, Ольга Грекова, Сахат Дурсунов, Валерий Рожко, Александр Зеленков. Сценаристы: Юрий Беленький, Елена Ласкарева, Анастасия Волкова, Сергей Кушнир и др. Актеры: Алиса Сапегина, Александр Арсентьев, Иван Колесников, Ксения Хаирова и др. Драма.
Физика или химия. Россия, 2011. Режиссер Рамиль Сабитов. Сценарист Василий Павлов. Актеры: Любовь Германова, Александр Смирнов, Виктория Полторак, Мария Викторова, Анна Невская и др. Мелодрама.

2012

День учителя. Россия, 2012. Режиссер и сценарист Сергей Мокрицкий. Актеры: Анатолий Кот, Светлана Немоляева, Ирина Рахманова, Людмила Титова и др. Комедия.
Закрытая школа. Россия, 2011-2012. Режиссёры: Олег Асадулин, Константин Статский, Антон Новосельцев, Константин Максимов, Марк Горобец, Андрей Записов, Александр Зеленков, Сергей Пищиков. Сценаристы: Алла Максименко, Лусинэ Мартиросян, Оксана Васина и др. Актеры: Антон Хабаров, Татьяна Васильева, Павел Прилучный, Алексей Коряков и др. Мистический триллер.
Осторожно: дети! Россия, 2012. Режиссеры: Константин Фам, Владислав Николаев, Фёдор Краснопёров. Сценаристы Леонид Купридо и др. Актеры: Дмитрий Белоцерковский, Мария Добржинская, Алексей Рыжков и др. Комедия.
После школы. Россия-Эстония, 2012. Режиссеры: Андрей Болтенко, Владимир Пресняков, Олег Пресняков. Сценаристы: Владимир Пресняков, Олег Пресняков. Актеры: Сергей Шакуров, Михаил Пореченков, Михаил Трухин, Ксения Раппопорт, Александр Гордон, Анна Михалкова и др. Музыкальная комедия.
Частное пионерское. Россия, 2012. Режиссер Александр Карпиловский. Сценаристы: Алексей Бородачёв, Александр Карпиловский, Татьяна Мирошник. Актеры: Семён Трескунов, Егор Клинаев, Анфиса Вистингаузен, Юлия Рутберг, Светлана Иванова, Владимир Зайцев, Ирина Линдт, Раиса Рязанова, Роман Мадянов и др. Драматическая комедия.

2013

Географ глобус пропил. Россия, 2013. Режиссер Александр Велединский. Сценаристы: Александр Велединский, Валерий Тодоровский, Рауф Кубаев (автор одноименного романа – Алексей Иванов). Актеры: Константин Хабенский, Елена Лядова, Александр Робак, Евгения Брик, Анна Уколова, Агриппина Стеклова и др. Драма.
Жажда. Россия, 2013. Режиссер Дмитрий Тюрин. Сценарист и автор одноименной повести Андрей Геласимов. Актеры: Михаил Грубов, Роман Курцын и др. Драма.
И шарик вернётся. Россия, 2013. Режиссер Валерий Девятилов. Сценаристы: Анна Аносова, Лариса Леоненко. Актеры: Татьяна Космачёва, Екатерина Травова, Полина Филоненко и др. Мелодрама.
Классная школа. Россия, 2013. Режиссеры: Яков Плоткин, Екатерина Корабельник, Дарья Карасева. Сценаристы Александр Маркин и др. Актеры: Петр Винс, Алёна Галлиардт, Павел Кабанов и др. Комедия.
Семицветик. Россия, 2013. Режиссер Елизавета Трусевич. Сценаристы: Дмитрий Полищук, Елизавета Трусевич. Актеры: Светлана Немоляева, Иван Оранский, Анна Потебня и др. Мелодрама.
Тайны института благородных девиц. Россия, 2013. Режиссеры: Сергей Данелян, Сахат Дурсунов, Александр И. Строев, Бата Недич. Сценаристы: Михаил Беленький, Юрий Беленький, Виталий Полосухин, Сергей Кушнир и др. Актеры: Алиса Сапегина, Алёна Созинова, Полина Беленькая и др. Драма.
Универ: день открытых дверей. Россия, 2013. Режиссер Роман Новиков. Актеры: Анна Кузина, Роман Петренко, Александр Дулерайн, Арарат Кещян, Илья Полежайкин, Юлия Галиченко и др. Комедия.
Учитель в законе. Возвращение. Россия, 2013. Режиссеры: Сергей Виноградов, Рустам Уразаев. Сценаристы: Василий Игерин, Андрей Тартаков. Актеры: Юрий Беляев, Сергей Векслер, Наталия Антонова, Олеся Судзиловская, Владимир Стеклов и др. Драма.
Цена любви. Россия, 2013. Режиссер Александр Хван. Сценарист Мария Никитина. Актеры: Анна Невская, Юрий Батурин, Анастасия Матвеева и др. Мелодрама.

2014

Аленка из Почитанки. Россия, 2014. Режиссер Сергей Русаков. Сценаристы Сергей Русаков, Валерий Язовский, Максим Белозор. Актеры: Виктория Маслова, Алина Мулина, Николай Добрынин и др. Комедия.
Анжелика. Россия, 2014. Режиссеры: Радда Новикова, Антон Федотов, Валерия Ивановская, Антон Маслов. Сценаристы: Ирина Журавлёва, Денис Остапчук, Денис Ворочай и др. Актеры: Анжелика Каширина, Ксения Теплова, Мария Баева, Любовь Толкалина и др. Комедия.
Выпускной. Россия, 2014. Режиссер Всеволод Бродский. Сценаристы: Александр Незлобин, Сергей Светлаков, Илья Бурец, Дмитрий Нелидов, Тимофей Зайцев. Актеры: Виктор Грудев, Кристина Исайкина, Ольга Хохлова, Сергей Бурунов и др. Комедия.
Дневник мамы первоклассника. Россия, 2014. Режиссер Андрей Силкин. Сценарист Мария Зверева (автор повести – М. Трауб). Актеры: Светлана Ходченкова, Дима Полунин, Дмитрий Ендальцев и др. Мелодрама.
Класс коррекции. Россия, 2014. Режиссер Иван Твердовский. Сценаристы: Иван Твердовский, Мария Бородянская, Дмитрий Ланчихин (по одноименной книге Е. Мурашовой). Актеры: Мария Поезжаева, Филипп Авдеев, Никита Кукушкин, Артём Маркарьян, Ирина Вилкова и др. Драма.
Мальчики + девочки. Россия, 2014. Режиссер Евгений Соколов. Сценарист Евгений Фролов. Актеры: Артём Минин,

Влада Лукина, Наталья Меньшова, Андрей Максимов и др. Драма.
Овечка Долли была злая и рано умерла. Россия, 2014. Режиссер Алексей Пиманов. Сценаристы: Галина Сальгарелли, Елена Серова, Алексей Пиманов. Актеры: Данила Шевченко, Юлия Савичева, Виктор Сухоруков и др. Фантастика.
Учителя. Россия, 2014. Режиссер Вардан Акопян. Сценаристы: Ольга Ларионова, Яна Райская, Юлия Разумовская. Актеры: Марк Богатырёв, Ольга Красько, Ирина Розанова и др. Мелодрама.
Я не вернусь. Россия – Эстония – Финляндия, 2014. Режиссер Ильмар Рааг. Сценаристы: Ярослава Пулинович, Олег Газе. Актеры: Полина Пушкарук, Виктория Лобачева, Андрей Астраханцев и др. Драма.

2015

Клинч. Россия, 2015. Режиссер Сергей Пускепалис. Сценаристы: Алексей Слаповский, Сергей Пускепалис. Актеры: Алексей Серебряков, Ася Домская, Агриппина Стеклова и др. Драма.
Призрак. Россия, 2015. Режиссер Александр Войтинский. Сценаристы: Олег Маловичко, Андрей Золотарев. Актеры: Фёдор Бондарчук, Семён Трескунов, Ян Цапник, Игорь Угольников и др. Мистическая комедия.
Работа над ошибками. Россия, 2015. Режиссер Сергей Гиргель. Сценарист Екатерина Андерсон. Актеры: Ольга Бурлакова, Александр Никитин, Вера Полякова, Александр Душечкин и др. Мелодрама.
Сельский учитель. Россия, 2015. Режиссер Дмитрий Сорокин. Сценаристы: Анастасия Экарева, Кира Худолей. Актеры: Артём Семакин, Ирина Таранник, Юлия Кокрятская и др. Драма.
Sпарта. Россия, 2015. Режиссер Егор Баранов. Сценарист Илья Тилькин. Оператор Юрий Коробейников. Актеры: Александр Петров, Артем Ткаченко, Алиса Лозовская, Валерия Шкирандо, Оксана Базилевич, Ольга Сутулова и др. Детектив.
Училка. Россия, 2015. Режиссер Алексей Петрухин. Сценаристы: Екатерина Асмус, Алексей Петрухин. Актеры: Ирина Купченко, Анна Чурина, Андрей Мерзликин, Роза Хайруллина, Алиса Гребенщикова, Ольга Егорова, Алексей Огурцов и др. Драма.
Частное пионерское. Ура, каникулы!!! (Частное пионерское -2). Россия, 2015. Режиссер Александр Карпиловский. Сценаристы: Олег Сироткин, Алла Гусева, Марина Шихалеева, Александр Карпиловский Татьяна Мирошник. Актеры: Семён Трескунов, Егор Клинаев, Анфиса Вистингаузен, Василий Мищенко и др. Комедия.
14+ Россия, 2015. Режиссер и сценарист Андрей Зайцев. Актеры: Глеб Калюжный, Ульяна Васькович, Ольга Озоллапиня, Дмитрий Блохин, Ирина Фролова, Шандор Беркеши, Дмитрий Баринов и др. Мелодрама.
Я – учитель. Россия, 2015. Режиссер Сергей Мокрицкий. Сценарист Алексей Бородачёв. Актеры: Александр Ковтунец, Юлия Пересильд, Андрей Смоляков и др. Драма.

2016

Два отца и два сына. Россия, 2013-2016. Режиссер: Радда Новикова. Сценаристы: Александр Трофимов, Сергей Сазонов, Василий Смолин, Сергей Лебедев, Алексей Акимов, Станислав Гунько, Александр Завгородний, Александр Касьянов, Сергей Баронов. Актеры: Дмитрий Нагиев, Максим Студеновский, Илья Костюков, Виктория Лукина, Анна Якунина, Галина Петрова, Алика Смехова и др. Комедия.
Любимая учительница. Россия – Украина, 2016. Режиссер Леонид Белозорович. Сценаристы: Мария Бек, Елена Бойко. Актеры: Алина Сергеева, Олег Гаас, Ольга Радчук, Алена Узлюк и др. Мелодрама.
Первокурсница. Россия, 2016. Режиссер Валерия Ивановская. Сценаристы: Евгений Куратов, Вадим Фоминых. Актеры: Анна Тараторкина, Екатерина Симаходская, Алексей Анищенко, Аристарх Венес и др. Мелодрама.
Универ: новая общага. Россия, 2011-2018. Режиссеры: Рустам Мосафир, Константин Смирнов, Максим Зыков, Тимофей Шоталов. Сценаристы: Евгений Соболев, Антон Колбасов, Максим Вахитов, Юлия Галиченко, Илья Полежайкин и др. Актеры: Виталий Гогунский, Арарат Кещян, Станислав Ярушин, Анна Кузина, Настасья Самбурская, Анна Хилькевич и др. Комедия.
Ученик. Россия, 2016. Режиссер Кирилл Серебренников. Сценаристы: Кирилл Серебренников, Мариус фон Майенбург. Актеры: Виктория Исакова, Пётр Скворцов, Александр Горчилин, Юлия Ауг и др. Драма.
Учитель в законе. Схватка. Россия, 2016. Режиссеры: Борис Казаков, Александр Калугин. Сценаристы: Камиль Закиров, Виктор Михеев. Актеры: Юрий Беляев, Игорь Миркурбанов, Александра Флоринская, Юрий Цурило и др. Драма.
Физрук. Россия, 2014-2018. Режиссеры: Сергей Сенцов, Фёдор Стуков, Дмитрий Губарев. Сценаристы: Константин Майер, Александр Вялых, Ксения Воронина, Михаил Чистов, Алексей Ляпичев и др. Актеры: Дмитрий Нагиев, Александр Гордон, Полина Гренц, Анастасия Панина и др. Комедия.
Хороший мальчик. Россия, 2016. Режиссер Оксана Карас. Сценаристы: Михаил Местецкий, Оксана Карас, Роман Кантор. Актеры: Семён Трескунов, Анастасия Богатырева, Василий Буткевич, Михаил Ефремов, Иева Андреевайте, Константин Хабенский, Ирина Денисова, Татьяна Догилева, Ирина Пегова и др. Комедия.

2017

Реальные пацаны. Россия, 2010-2017. Режиссер Жанна Кадникова. Сценаристы: Антон Зайцев, Жанна Кадникова, Максим Филипьев, Юрий Овчинников, Денис Шенин. Актеры: Николай Наумов, Зоя Бербер, Антон Богданов, Владимир Селиванов, Станислав Тляшев, Мария Скорницкая, Валентина Мазунина и др. Комедия.
Притяжение. Россия, 2017. Режиссер Фёдор Бондарчук. Сценаристы: Олег Маловичко, Андрей Золотарев. Актеры:

Ирина Старшенбаум, Олег Меньшиков, Александр Петров, Никита Кукушкин и др. Фантастика.
Филфак. Россия, 2017. Режиссер Фёдор Стуков. Актеры: Денис Парамонов, Алексей Золотовицкий, Василий Поспелов, Ефим Шифрин, Александра Бортич, Алексей Литвиненко и др. Комедия.
Спасти Пушкина. Россия, 2017. Режиссер Филипп Коршунов. Сценарист Елена Исаева. Актеры: Константин Крюков, Ирина Крутик, Алексей Лукин и др. Комедия.

2018

Два одиночества. Россия, 2018. Режиссер Виталий Манюков. Сценаристы Станислав Бересенев, Виталий Манюков. Актеры: Григорий Верник, Евдокия Смирнова, Игорь Верник и др. Драма.
Домашний арест. Россия, 2018. Режиссер Петр Буслов. Сценаристы Семен Слепаков, Максим Туханин. Актеры: Павел Деревянко, Александр Робак, Анна Уколова, Светлана Ходченкова, Марина Александрова и др. Комедия.
Последнее испытание. Россия, 2018. Режиссер Алексей Петрухин. Сценаристы Алексей Петрухин, Дмитрий Чирков. Актеры: Ирина Купченко, Ирина Алфёрова, Андрей Мерзликин, Анна Чурина и др. Драма.
Проигранное место. Россия, 2018. Режиссер Надежда Михалкова. Сценаристы Олег и Владимир Пресняковы. Актеры: Анна Михалкова, Ирина Мартыненко, Никита Еленев и др. Фильм ужасов.
Училка. Россия, 2018. Режиссер Андрей Селиванов. Сценарист Анастасия Касумова. Актеры: Марина Коняшкина, Линда Лапиньш, Александр Константинов и др. Драма.
Физрук спасает Россию. Россия, 2018. Режиссер Егор Баранов. Сценаристы Константин Майер, Александр Белов. Актеры: Дмитрий Нагиев, Анастасия Панина и др. Комедия.

Список фильмов, выпущенных студией «Союздетфильм» (1936-1948): 77 фильмов

1936: Ай-Гуль
1936: Отец и сын (не вышел на экраны)
1936: Трое с одной улицы
1937: Белеет парус одинокий
1937: Веселые путешественники
1937: Воздушное приключение
1937: Граница на замке.
1937: Дума про казака Голоту
1937: Остров сокровищ
1937: Ущелье Аламасов
1938: Борьба продолжается
1938: Веселые артисты
1938: Гайчи
1938: Детство Горького
1938: Доктор Айболит
1938: Друзья из табора
1938: Поезд идет в Москву
1938: По щучьему веленью
1938: Семиклассники
1938: Человек рассеянный
1938: Юные коммунары
1939: Варя-капитан.
1939: Василиса Прекрасная
1939: Воздушная почта
1939: В людях
1939: Высокая награда
1939: Комендант птичьего острова
1939: Личное дело
1939: Молодые капитаны.
1939: Шёл солдат с фронта
1939: Юность командиров
1940: Весенний поток
1940: Брат героя
1940: Гибель «Орла»
1940: Земля молодости
1940: Мои университеты
1940: Сибиряки
1940: Салават Юлаев
1940: Случай в вулкане.
1940: Тимур и его команда

1940: Яков Свердлов
1941: В тылу врага
1941: Как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем
1941: Конёк-Горбунок
1941: Первопечатник Иван Фёдоров
1941: Романтики
1941: Старый двор
1942: Бой под Соколом
1942: Железный ангел (на экран не вышел)
1942: Клятва Тимура
1942: Лесные братья
1942: Принц и нищий
1942: Сын Таджикистана
1942: Швейк готовится к бою
1943: Лермонтов
1943: Март-апрель
1943: Мы с Урала
1943: Новые похождения Швейка
1944: Жила-была девочка
1944: Зоя
1944: Кащей Бессмертный
1945: Поединок
1945: Пятнадцатилетний капитан
1945: Слон и верёвочка
1945: Это было в Донбассе
1946: Большая жизнь
1946: Крейсер «Варяг»
1946: Мальчик с окраины
1946: Похождения Насреддина
1946: Синегория
1946: Сын полка
1946: Яблочко
1947: Рядовой Александр Матросов
1947: Сельская учительница
1948: Красный галстук
1948: Первоклассница

Литература

Абдуллаева З. *Постдок. Игровое/неигровое.* М.: Новое литературное обозрение, 2011. 480 с.

Аванесов С.С. Визуальная антропология как исследовательская дисциплина // *Томский журнал ЛИНГ и АНТРОПО*. 2013. 1 (1). С. 68-74. http://ling.tspu.edu.ru/files/ling/PDF/articles/avanesov_s_s_68_74_1_1_2013.pdf

Аверьянов А.И. Школьный буллинг в воспоминаниях студентов МГПИ // *Сборник научных трудов по материалам международной научно-практической конференции.* 2011. № 4. С. 22–25.

Агафонова, Н.А. *Искусство кино: этапы, стили, мастера.* М.: Тесей, 2005. 192 с.

Александрова Е.О. Взаимоотношения учителей и учеников в зеркале отечественного кинематографа: способы разрешения конфликта поколений в настоящее время // *Скиф.* 2016. № 1. http://cyberleninka.ru/article/n/vzaimootnosheniya-uchiteley-i-uchenikov-v-zerkale-otechestvennogo-kinematografa-sposoby-razresheniya-konflikta-pokoleniy-v

Аленушкина В. Мама, я хочу быть пионером! // *Ovideo.ru.* 2013. 15 сентября. http://www.ovideo.ru/review/42769#ixzz4nyWXaXFX

Андреев А. Девушки завтрашнего дня // *Сеанс.* 2018 https://chapaev.media/articles/2021

Аннинский Л.А. *Поздние слезы.* М.: Эйзенштейн-центр, ВГИК, 2006. 432 с.

Аннинский Л.А. *Шестидесятники и мы.* М.: Киноцентр, 1991. 255 с.

Алешичева Т. Травля // *Сеанс*. 2018. https://chapaev.media/articles/2020

Аркус Л.Ю. Приключения белой вороны: эволюция «школьного фильма» в советском кино // *Сеанс*. 2010. 2 июня. http://seance.ru/blog/whitecrow/

Аркус Л.Ю., Васильева И.В. Бедность не порок: современная драма в явлениях, сценах и исторических отступлениях // *Сеанс.* 1997. № 16. http://seance.ru/n/16/cr/bednost-ne-porok/

Аронсон О.В. *Коммуникативный образ. Кино. Литература. Философия.* М.: Новое литературное обозрение, 2007.

Аронсон О.В. *Метакино.* М.: Ад Маргинем, 2003.

Артамонова А. Школа для дураков // *Новый Калининград.* 2013. https://www.newkaliningrad.ru/afisha/cinema/reviews/2814963-shkola-dlya-durakov.html

Артемьева Е.А. К вопросу об актуализации образа юного героя в отечественной кинодраматургии 1960-х годов // *Вестник марийского университета. 2017, № 1(25).* http://vestnik.marsu.ru/uploads/files/articlesSwf/1358_ru.swf

Артемьева Е.А. *Типология образов подростков в отечественной кинодраматургии 1960-1980-х гг.* Дис. … канд. фил. наук. М., 2015.

Артемьева О.Э. *Эволюция эстетической модели жанра «хоррор» в американском кино*. Дис. ... канд. искусств. М: ВГИК, 2010.

Артюх, А.А. *Смена парадигмы развития киноискусства и киноиндустрии США.* Дис. … д-ра искусств. СПб., 2010. 182 с.

Арутюнян Р.Р. *Моя Маяковка.* М.: Магазин искусства, 2002. 64 с. http://majakovka.artmagazine.ru/text.htm

Архангельский А. Нас возвышающий кошмар // *Огонек.* 2015 17 августа. https://www.kommersant.ru/doc/2785973

Архангельский А. Не погиб поэт // *Огонек.* 2017. 1 мая. https://www.kommersant.ru/doc/3281128

Архипова А., Волкова М., Кирзюк А., Малая Е., Радченко Д., Югай Е. *«Группы смерти»: от игры к моральной панике*. М.: РАНХиГС, 2017.

Атаманова Н. «Кузнечик» // *Спутник кинозрителя.* 1979. № 5.

Бабурина Н.И. *Русский плакат (вторая половина XIX - начало XX века).* Л., 1988.

Бабушкин В.У. *Феноменологическая философия науки: критический анализ.* М.: Наука, 1985. 188 с.

Багиров Э.Г. Борецкий Р.А. Юровский А.Я. *Основы телевизионной журналистики.* М.: Московский университет, 1987, с. 239.

Баженова Л. М. *Искусство экрана в художественно творческом развитии детей. 1-4 классы: методическое пособие. Программы.* М.: Русское слово – учебник. 2011. 176 с.

Баженова Л.М. Принципы обучения школьников основам экранной грамотности // *Проблемы современной кинопедагогики* / Ред. П.А.Черняев, И.С.Левшина. М.: Ассоциация деятелей кинообразования, ВИКИНГ, 1993. С. 66-71.

Байкина М.Н. Советский кинематограф 20–30-х гг. в публицистике М.Е. Кольцова // *Вестник РГГУ. Серия: история. Филология. Культурология. Востоковедение*. 2012, № 13 (93). Сс.: 183-191.

Баканов Р.П. Общественный контроль или митинг протеста? Телевизионная критика как форма гражданского участия в деятельности СМИ // *Меди@льманах.* 2006. № 5. С. 58–64.

Баранов О.А. *Экран становится другом.* М.: Просвещение, 1979. 96 с.

Баранов О.А., Пензин С.Н. *Фильм в воспитательной работе с учащейся молодежью.* Тверь: Изд-во Твер. гос. ун-та, 2005. 180 с.

Барсенков А.С., Вдовин А.И. *История России. 1917-2009.* М.: Аспект-Пресс, 2010. 846 с.

Басов Н.Ф. *Практикум по истории ВЛКСМ и Всесоюзной пионерской организации им. В.И.Ленина.* М.: Просвещение, 1984.

Башкатов О. В. *Насилие как социокультурный феномен:* дис… канд. социол. наук. Саратов: Сарат. гос. техн. ун-т, 2001. 189 с.

Беднов С. Бессонница после школы // *Труд.* 2012. № 173. 27.11.2012.
Безбородов В., *Потерянное поколение.* 2014. http://politrussia.com/society/ne-poteryannoe-pokolenie-483
Бейли, К. *Кино: фильмы, ставшие событиями.* СПб.: Академический проект, 1998. С. 105-106.
Беличева С.А. *Основы превентивной психологии*. М.: Соц. здоровье России, 1994. 199 с.
Белокуров Б. Роман о девочках // *Завтра.* 2009. № 16 (804). 15 апреля.
Беляева Г.А., Михайлин В.Ю. Советское школьное кино: рождение жанра // *Острова утопии: педагогическое и социальное проектирование послевоенной школы (1940‑1990-е).* М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 549-596.
Беляева К.С. Специфика кинематографа «оттепели» на фоне эволюции отечественного киноискусства // *Культура и цивилизация.* 2016. № 2. С. 106-116. http://www.publishing-vak.ru/file/archive-culture-2016-2/9-belyaeva.pdf
Бердышев И. С, Нечаева М. Г. *Медико-психологические последствия жестокого обращения в детской среде: Вопросы диагностики и профилактики* / Под ред. Л. П. Рубиной. СПб, 2005.
Бессарабова И.С. Мультикультурное образование в США: подходы к определению // *Сибирский педагогический журнал*. 2008. №3. С. 255-265.
Богомолов Ю. Полюбите их черненькими // *Искусство кино.* 2010. № 1. http://kinoart.ru/archive/2010/01/n1-article25
Богомолов Ю.А. Юпитеры сердятся… // *Искусство кино.* 1988. №4. С. 29-31.
Бокова Т.Н. Чартерные школы как форма альтернативного образования в США // *Отечественная и зарубежная педагогика*. 2016. №1(28). С. 122-130.
Борев Ю.Б. *Эстетика* М.: Высшая школа, 2002. 511 с.
Босов Д. В. *Мейнстрим-кинематограф как фактор формирования ценностных ориентаций студенческой молодежи.* Дис. … к.соц.н. СПб., 2017. 196 с.
Брашинский М.И. *Пути демократизации кинокультуры в эпоху перестройки 1986-1991.* Автореф. … дис. канд. искусствов. СПб., 1994. http://cheloveknauka.com/puti-demokratizatsii-kinokultury-v-epohu-perestroyki-1986-1991.
Бровин В. *Как я преподавал в университете и чуть не сошел с ума.* 2016. http://disgustingmen.com/spokoyno-ya-sam/thug-life-teacher
Булдаков В.Е. Проблемы и противоречия демократизации советской школы периода перестройки (1985-91 гг.) // *Материалы научно-практической конференции «Педагогическое наследие К.Д. Ушинского»* / Отв. ред. Е.О. Иванова. Ярославль: Изд-во ЯрГУ им. К.Д. Ушинского, 2014. С. 16-25.
Быков Д. Восточный синдром // *Сеанс.* 2007. № 37-38. http://seance.ru/n/37-38/movies-37-38/lostempire/vostochnyiy-sindrom/
Быков Д. Григорий Полонский «Доживем до понедельника», 1967 год. / 100 лекций с Дмитрием Быковым // *ТК «Дождь»,* 2015. https://tvrain.ru/lite/teleshow/sto_lektsij_s_dmitriem_bykovym/dozhivem_do_ponedelnika-428988/
Быковская Е. Ф. Педагогическое насилие: теория и практика // *Философия образования.* 2006. № 1. С. 221–229.
Бычкова Е.Ю. *Популярные телепрограммы для подростков: пробел на российском телевидении.* 2015. https://cyberleninka.ru/article/n/populyarnye-teleprogrammy-dlya-podrostkov-probel-na-rossiyskom-televidenii
Бэзэлгэт К. *Ключевые аспекты медиаобразования.* М.: Изд-во Ассоциации деятелей кинообразования, 1995. 51 с.
Вайсфельд И.В. Кино в педагогическом процессе // *Сов. педагогика.* 1982. № 7. С.35-38.
Валынец А.Н. *Жданов.* М.: Молодая гвардия, 2013. 624 с.
Васильева И.А. Образы Ленина и Сталина в советском художественном кинематографе 1930–1960-х годов: деконструкция мифов // *Kunstкамера: искусство кино и межкультурный диалог.* СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского гос. ун-та, 2016. С.20-21.
Венгер А. Л., Цукерман Г.А. *Психологическое обследование младших школьников.* М.: Владос-Пресс, 2005. 359 с.
Виленкин Д. Искупление вениками // *Postcriticism.ru.* 2014. 8 мая. http://postcriticism.ru/iskuplenie-venikami/
Вишневская В.И., Бутовская М.Л. Школьная травля в воспоминаниях студентов московских вузов // *Молодые москвичи: кросс-культурные исследования* / Под ред. М.Ю. Мартыновой, Н.М. Лебедевой. М.: РУДН, 2008. С.491–519.
Власов М.П. *Советское кино семидесятых – первой половины восьмидесятых годов.* Учебное пособие. М.: ВГИК, 1997, 180 с.
Волкова Е.Н., Гришина А.В. Оценка распространенности насилия в образовательной среде школы // *Психологическая наука и образование.* 2013. № 6. С. 19–29.
Воронецкая-Соколова, Ю.Г. *Образ "особого человека" в западном кинематографе.* Автореф. … канд. искусств. СПб. 2016. http://www.dslib.net/teoria-kultury/obraz-osobogo-cheloveka-v-zapadnom-kinematografe.html
Гадамер Х.-Г. *Истина и метод. Основы философской герменевтики.* М.: Прогресс, 1991. 704 с.
Галкина В. Дичаем? // *Учительская газета*. 1995. № 46 от 14.11.1995. http://www.ug.ru/archive/ug/1995/46
Гербер А.Е. «Мальчик, ты кто?» // *Экран 1989.* М.: Искусство, 1989. С.124-129.
Гербер А.Е. «Сбились мы, что делать нам!» // *Советский экран.* 1989. № 15. С. 6-7, 10.
Гладильщиков Ю.В. Провинциальные британские трагедии и интеллектуальная комедия от Франсуа Озона // *Московские новости.* 8.11.2012. http://www.mn.ru/blogs/blog_cinemagladil/84710
Гладильщиков Ю.В. Сны о России. Сон 1-й: «Географ» // *Московские новости.* 2013. 31 октября.
Гладун, О.Д. Язык современного плаката: тенденции развития / Ред. О. Д. Гладун // *В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологи.* М., 2010. С. 196–199.
Глазман О.Л. Психологические особенности участников буллинга // *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена.* 2009. № 105. С. 159–165.
Говорушко Ю. «Географ пропил глобус» // *25-й кадр.* 2013. http://25-k.com/page.php?id=3337

Гожанская И.В. *Кино как объект культурологического исследования:* Автореф. дисс. ... канд. культур. Саратов, 2006. 166 с.
Голубев Д. «Филфак»: Тихий гуманитарный ужас // *Новый взгляд.* 2017. http://www.newlookmedia.ru/?p=53076
Горбаткова О.И. Проблемы насилия в школах в зеркале современных российских медиа // *Медиаобразование.* 2017. № 4. С. 189-205.
Гордеев В. «Школа» // *Экранка.ру*. 2010. 12 октября. http://www.ekranka.ru/film/2385/
Горных А. Визуальная антропология: видеть себя другим // *Антропологический форум.* 2007. № 7. http://ecsocman.hse.ru/data/2012/05/03/1271947526/07_01_forum_k.pdf
Гофман А. «Географ пропил глобус» // *25-й кадр.* 2013. http://25-k.com/page.php?id=3337
Грей Г. *Кино: визуальная антропология.* М., 2014.
Григорьева О. Образ учителя в советском кино: от «Весенней» оттепели до «Большой перемены» // *Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность* / Под ред. Е. Р. Ярской-Смирновой, П. В. Романова, В. Л. Круткина. Саратов: Научная книга, 2007. С. 223-239.
Громов Е. Школьный киновальс // *Экран 1978-1979.* М.: Искусство, 1981. С.31-38.
Громов Е.С. *Восхождение к герою (экран и молодежь).* М.: Просвещение, 1982. 192 с.
Громова Н. Фильм «Закон жизни» и судьба Сергея Ермолинского // *Киноведческие записки* 2002. № 61. http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/683
Грошев А., Гинзбург С., Долинский И. *Краткая история советского кино*. М.: Искусство 1969. 616 с.
Грушин Б.А. *Четыре жизни России в зеркале опросов общественного мнения.* В 4 кн. М.: Институт философии, 2001-2006. Кн. 1. 624 с.
Гуггенбюль А. *Зловещее очарование насилия. Профилактика детской агрессивности и жестокости.* СПб.: Академический проект. 2000. 220 с.
Гусев А. Эне, бене, рес // *Сеанс*. 2018, https://chapaev.media/articles/2020
Гусева В.Е. *Современный плакат как эстетический и социальный феномен.* М.: Омега-Л, 2010. 492 с.
Гусятинский Е. Чисто конкретно // *Сеанс.* 2009. № 37-38. http://seance.ru/n/37-38/movies-37-38/vseumrut/nikto-iz-nas-ne-vyiydet-otsyuda-zhivyim/
Гюлнезерова А.А. Специфика создания детской телепередачи на примере телевизионной программы «Спокойной ночи, малыши!» // *Sci-article.* 2014. № 16. http://sci-article.ru/stat.php?i=1417609555
Давиденко Д.А. *Человек и действительность в отечественном кинематографе 70-х годов.* Автореф. …канд. искусствоведения. Москва: ВГИК, 2004. 24 с.
Давыдов С.Г. Самодеятельные объединения советской молодежи во второй половине 1940-х – начале 1950-х гг. // *Царскосельские чтения.* 2015. №XIX. URL: http://cyberleninka.ru/article/n/samodeyatelnye-obedineniya-sovetskoy-molodezhi-vo-vtoroy-polovine-1940-h-nachale-1950-h-gg
Давыдова О.С. «Фотогения» Л. Деллюка: опыт феноменологического прочтения // *Общество. Среда. Развитие (Terra Humana).* 2015. № 4 (37). URL: http://cyberleninka.ru/article/n/fotogeniya-l-dellyuka-opyt-fenomenologicheskogo-prochteniya
Демин В.П. «Моя Анфиса» // *Спутник кинозрителя.* 1980. № 7.
Дворко Н.И. Интерактивный документальный фильм: творческая интерпретация действительности // *Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки*. 2014. № 10 (1). С. 24-27.
Девяностые годы периода перелома // *За большую Дегтярку.* 2015. № 13 от 09.04.2015. http://zabol-deg.ru/article/68965/
Деренковская Е. *Люди-инвалиды.* 2008. http://kg-portal.ru/movies/rozygrysh/reviews/3887/
Детские и подростковые программы на каналах «Первый» и «Россия»: типологические особенности. 2015. http://www.e-ng.ru/zhurnalistika/detskie_i_podrostkovye_programmy_na.html
Джулай Л. Н. *Документальный иллюзион: Отечественный документализм - опыты социального творчества.* М.; Материк, 2005. 264 с.
Дзюба А.В. Современный образ «Тимура и его команды»: сравнительный анализ представлений подростков и студентов // *Ломоносов-2017.* http://universiade.msu.ru/archive/Lomonosov_2017/data/10695/uid148246_report.pdf
Докладная записка отдела культуры ЦК КПСС о фильме Ю. Райзмана «А если это любовь?», 1961 г.
Долин А. «Выпускной»: наш «Американский пирог» // *Афиша.* 2014. 14 октября. https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/cinema/vypusknoy-nash-amerikanskiy-pirog/
Долин А. *«Географ глобус пропил» – житейское кино о настоящих людях.* 2013. 7 ноября. http://radiovesti.ru/brand/61178/episode/1410641/
Долин А. «Ученик» Серебренникова и «Слушая Бетховена» Гарри Бардина: русские в Каннах //Афиша. 2016. 13 мая. https://daily.afisha.ru/cinema/1507-uchenik-serebrennikova-i-slushaya-bethovena-garri-bardina-russkie-v-kannah/
Долин А. «Хороший мальчик» // *Вести FM*. 2016. 11 ноября. http://radiovesti.ru/brand/61178/episode/1432282/
Долин А. *Дебют удался: почему стоит посмотреть «Класс коррекции» Ивана Твердовского*. 2014. 25 сентября. http://radiovesti.ru/brand/61178/episode/1418754/
Долматовская Г., Копалина Г.И. *Взрыв: бытие и быт документального кино в конце восьмидесятых*. М.: ВНИИК, 1991. 179 с.
Дондурей Д. Пиар􏰀контент, контент􏰀пиар. «Школа» как образец продюсерского творчества *// Искусство кино.* 2010. №1. http://kinoart.ru/archive/2010/01/n1-article2
Дранкевич Е.Д., Захаров А.Г., Пережогин А.В. Интернет как фактор социализации школьников в условиях малого города // *Молодежный научный поиск*. Ч. 2. Красноярск: Изд-во Красноярск. гос. педаг. ун-та, 2008. С.128-130.

Дробашенко С.В. *Феномен достоверности: очерки теории документального фильма.* М., 1972. 184 с.
Дыховичный И.В. Режиссер о критике // *Сеанс.* 1995. № 10. http://seance.ru/n/10/director_film_critic_10/femalerole/directorcrtitics_dych/
Егоров В.В. *Терминологический словарь телевидения: основные понятия и комментарии.* М.: Изд-во Ин-та повыш. квалиф. работн. телевидения и радиовещания ФСТР, 1995. 70 с.
Егоров В.В.*Телевидение: Страницы истории.* М.: Аспект пресс, 2004. 28 с.
Еланская С. Н. *Социально-философский анализ советского кинематографа как средства конструирования социальной реальности.* Автореф. дис.…. к.ф.н. Тверь, 2007.
Елисеева Е.А. Решение художественного пространства в отечественных игровых фильмах 70-80-х годов XX века: традиции и новаторство // *Вестник МГУКИ.* 2011. № 2. http://cyberleninka.ru/article/n/reshenie-hudozhestvennogo-prostranstva-v-otechestvennyh-igrovyh-filmah-70-80-h-godov-hh-veka-traditsii-i-novatorstvo
Ермилина О.Е. герменевтический анализ художественного текста как способ совершенствования читательской деятельности // *Начальная школа плюс до и после.* 2013. № 4. С 90-94.
Жабский М.И., Тарасов К.А. и др. *Кинематограф − зеркало или молот?: Кинокоммуникация как социокультурная практика* / Под общ. ред. М. И. Жабского. М.: Канон+, 2010. 535 с.
Жаворонков Г. Я. Ты, мы… // *Искусство кино.* 1977. № 9. С. 41-52.
Жарикова В.В. *Тематико-жанровая структура молодежного фильма (на примере американского и отечественного кино 1930-х – 1980-х годов):* Диссертация … канд. искусств. М., 2015. 184 с.
Жарикова В.В. Хронотоп школы в отечественном кинематографе // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики.* 2015. № 5 (55): в 2-х ч. Ч. II. С. 59-62.
Забалуев Я. Достоевский на пляже. *Газета.ру* 14.08.2015. https://www.gazeta.ru/culture/2015/08/14/a_7687390.shtml
Зайцева И.А. Мифологема «счастливое детство» в советском кинематографе 1920–1980 гг.: ценностный аспект // *Социосфера.* 2016. № 97. http://sociosphera.com/publication/conference/2016/97/mifologema_schastlivoe_detstvo_v_sovetskom_kinematografe_19201880_gg_cennostnyj_aspekt/
Зак М.Е. Русское кино 70-х годов // *Русское кино*. https://www.russkoekino.ru/books/ruskino/ruskino-0007.shtml
Запевалина О.В. Интернет в контексте медиаобразования // *Молодежный научный поиск*. Ч. 2. Красноярск: Изд-во Красноярск. гос. педаг. ун-та, 2008. С.131-135.
Зарецкая Ж. Полюбите Хабенского беленьким // *Фонтанка.ру. 2013. 7 ноября. http://calendar.fontanka.ru/articles/1127/*
Заявление ГД РФ "*Памяти жертв голода 30-х годов на территории СССР*". 2.04.2008.
Зборовский Г. Каким быть телевизионному образовательному каналу? // *Образование. Медиа. Общество.* 2008. № 3. С.4-7.
Здравомыслова О.М. *Гендерные аспекты современных российских трансформаций: проблемы методологии исследования:* автореф. … докт. филос. наук. М., 2008. 48 с.
Зезина М. Р. Кинопрокат и массовый зритель в годы «оттепели» // *История страны. История кино* / ред. С. С. Секиринский. М.: Знак. 2004. С. 389-412.
Зельвенский С.И. Черная комедия про начинающего писателя и его наставника. *Афиша. 30.10.2012. https://www.afisha.ru/movie/210717/?reviewid=452074*
Зоркая Н.М. Визуальные образы войны // *Неприкосновенный запас.* 2005. № 2-3. http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/zo43.htm
Зоркая Н.М. *История советского кино.* СП б.: Алетейя, 2005. 544 с.
Зоркая Н.М. Свобода - есть. Радости - нету // *Советский экран.* 1989. № 8. С. 14-15.
Зудина А.А. Наука и образ ученого в советском кино (1928 – 1986 годы) // *Общественные науки и современность.* 2011. № 5. С. 167-176.
Зябликов А.В. Киносталиниана 1930–1950-х годов как пропагандистский ресурс советской империи // *Kunst/камера: искусство кино и межкультурный диалог.* СПб.: Изд-во СПбГУ, 2016. С. 46.
Иванов А. Почему российских телевизионщиков не «отпускает» подростковая тема? *// Гипотеза. 24.07.2018. http://gipoteza.net/novosti/item/61487-pochemu-rossiyskih-televizionschikov-ne-otpuskaet-podrostkovaya-tema*
Иванов Б. Друг из будущего // *Фильм.ру*. 2015. 18 февраля. https://www.film.ru/articles/drug-iz-buduschego
Иванов Б. Маленькая Вика // *Фильм.ру*. 2015. 2 октября. https://www.film.ru/articles/malenkaya-vika
Иванов Б. Олух царя небесного // *Фильм.ру.* 2016. 15 октября. https://www.film.ru/articles/oluh-carya-nebesnogo
Иванов Б. Школьные годы ужасные // *Фильм.ру*. 2014. https://www.film.ru/articles/shkolnye-gody-uzhasnye
Иванова В.С. Мадонна из подворотни («Соблазн») // *Экран 1990.* М.: Искусство, 1990. С.149-152.
Иванова С. А я еду за хорошим настроением, за надеждой, верой и любовью... // *Учительская газета*. 1995. № 46 от 14.11.1995 http://www.ug.ru/archive/ug/1995/46
Иванова С.В., Артемова О.Е. Маршрутизация восприятия и воздействующий потенциал политического интернет-медиатекста // *Политическая лингвистика.* 2013. № 3 (25). С. 28–36.
Иванов-Вано И. П. *Очерки истории развития мультипликации (до второй мировой войны)*. М.: ВГИК, 1967. 147 с.
Игошина Т. С. *Графический дизайн отечественного социального плаката (история и современные тенденции*): автореф. дис. ... канд. искусств. М., 2009.
Изади А. *Кино как предмет художественной герменевтики*. Автореф. дис. ... к.ф.н. Душанбе, 2015.
Изменения и дополнения к Федеральному закону от 5 мая 2014 к Федеральному закону РФ № 53 «О государственном языке Российской Федерации» (от 1 июня 2005 г.). http://base.garant.ru/12140387/#friends#ixzz4p3qU4Uo0

Ильченко С. «Sпарта» детям не игрушка *// Петербургский дневник. 19.07.2018.* https://spbdnevnik.ru/news/2018-07-19/sergey-ilchenko-sparta-detyam-ne-igrushka
Иосифян С.А., Гращенкова Е. Н. *Кино и зритель (экранная жизнь одной темы).* М.: ВГИК, 1974.
Кабо Л.Р. *Кино в эстетическом и нравственном воспитании детей.* М.: Просвещение, 1978. 174 с.
Кабо Л.Р. *Кино и дети.* М.: Знание, 1974. 96 с.
Каган М.С. *Философия культуры.* СПб., 1996. 416 с.
Калинина Е. Ю. Современное состояние образования в Европе: вызовы и проблемы // *Вестник Герценовского университета.* 2012. С.71-77.
Караганов А.В. *Советское кино: проблемы и поиски*. М.: Политиздат. 1977. 215 с.
Караулов С.А. Государственная власть и студенческая молодежь в эпоху системных реформ 1985-1999 гг // *Вестник московского государственного областного университета.* 2009. № 1. С. 230-236.
Карахан Л. «Школа» // *Сноб.* 2010. *15 января.* https://snob.ru/selected/entry/11457#comment_47410
Карпова Л. Смотрим и обсуждаем. О сериале «Sпарта» // *Алтайская правда.* 13.07.2018. http://www.ap22.ru/blogs/Smotrim-i-obsuzhdaem-O-seriale-Sparta.html
Карусель. https://ru.wikipedia.org/wiki/Карусель_(телеканал).
Кассирер Э. *Опыт о человеке: Введение в философию человеческой культуры. Проблема человека в западной философии.* М.: Прогресс, 1988. 552 с.
Касьянова О. Детская игра // *Сеанс*. 2018. https://chapaev.media/articles/2020
Кащенко Е.С. Отечественный кинематограф эпохи перестройки: пути развития // *Научные труды СЗИУ РАНХиГС.* 2016. Т. 6. Вып. 4 (21). https://elibrary.ru/item.asp?id=25753564.
Киммел М. *Гендерное общество*. М.: Российская политическая энциклопедия, 2006. 464 с.
Кинг С. *Пляска смерти.* М.: АСТ, 2003.
Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства / Сост. В.И. Фомин. М.: Материк, 1998. 458 с.
Кичин В. Даю частное пионерское. Кино как способ мирить эпохи // *Российская газета.* 2013. № 6187 (211). https://rg.ru/2013/09/18/kino-site.html
Кичин В.С. Место наказания - школа // *Российская газета.* 2013. № 6212 (236). 21 октября.
Кичин В.С. Противостояние // *Искусство кино*. 1977. № 1. С. 41-52.
Кичин В.С. Туннель в конце света // *Российская газета*. 2014. № 6486 (214). 12 сентября.
Князев А. А. *Энциклопедический словарь СМИ*. М.: КРСУ, 2002. 314 с.
Коваленко О, Степанов В. Если… // *Сеанс*. 2018. https://chapaev.media/articles/2020
Ковалов О.А. *Из(л)учение странного.* Т.1. СПб: Мастерская «Сеанс», 2016. 328 с.
Ковалов О.А. *Из(л)учение странного.* Т.2. СПб: Мастерская «Сеанс», 2017. 328 с.
Кожевников А. Советский детский кинематограф 1960-середины 80-х гг. как средство воспитания и идеологической борьбы // *Forum msk.ru.* 2009. 30.03. http://forum-msk.org/material/society/788708.html(дата обращения - 28.04.2017).
Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. Т. 11. 1966–1970. М., 1986.
Кон И.С. Что такое буллинг и как с ним бороться? // *Семья и школа.* 2006. № 11. С. 15–18.
Кононенко Л. Главные ценности современной молодежи – комфорт и спокойствие // *Учительская газета.* 2017. № 20 от 16.05.2017 http://www.ug.ru/article/972
Константинов Н.А., Медынский Е.Н., Шабаева М.Ф. *История педагогики.* М.: Просвещение. 1982. 447 с.
Корецкий В. Класс. *Time Out.* 2008. http://www.timeout.ru/msk/artwork/136854/review
Корецкий В. Школа выживания // *Timet Out.* 2008. 23.01.18. http://www.timeout.ru/msk/artwork/111577/review
Корецкий В. Юленька // *Timeout.ru.* 2009. http://www.timeout.ru/msk/artwork/142480/review
Королев С. А. Истоки дедовщины: двухмассовая система как технологическая модель // *Философские науки.* 2003. № 6. С. 7.
Коростелева Д.А. Культура молодежного протеста и американский кинематограф. 1960–1970-е годы // *Киноведческие записки*, 2002, N 60. http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/199/
Корсаков Д. Ликующая школота // *Ведомости.* 2014. № 3699 от 20.10.2014. https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2014/10/20/likuyuschaya-shkolota
Корсаков Д. Новый «Ералаш» // *Ведомости.* 2016. № 4201. 10 ноября. https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/11/11/664443-horoshii-malchik-anekdotov
Корсаков Д. Ромео будет жить еще долго // *Ведомости.* 2015. № 3933. 6 октября. https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2015/10/07/611719-film-14-odin-luchshih-otechestvennih-filmov-goda
Корсаков Д. Шла сиротка по шоссе // *Ведомости.* 2014. № 3612. 19 июня. https://www.vedomosti.ru/newspaper/articles/2014/06/19/shla-sirotka-po-shosse
Косинова М.И. Кинорепертуар и зрительские предпочтения в эпоху «Застоя» // *Вестник университета*. 2016. № 6. С. 255-259.
Косинова М.И. Кинофикация советской кинематографии в годы «Застоя» // *Вестник ГУУ*. 2016. № 3. http://cyberleninka.ru/article/n/kinofikatsiya-sovetskoy-kinematografii-v-gody-zastoya
Косинова М.И. Международные связи советской кинематографии в годы «оттепели» // *Современные исследования социальных проблем.* 2015. № 6 (50). С. 631-648.
Котов Д. Береги честь смолоду // *PostCriticism.* 2015. 9 октября. http://postcriticism.ru/chastnoe-pionerskoe/

Котова С.А. Дети в интернете: контентные и коммуникационные риски // *Поведение риска: современные направления исследования и профилактики:* материалы Межд. научно-практ. конференции, СПб, 24 февраля 2012 г. / Под ред. Л.М. Шипицыной. СПб.: Институт специальной педагогики и психологии, 2012. С.232- 244.
Кофырин Н.В. *Поколение молодежи XXI века.* 2014. http://www.liveinternet.ru/community/1272263/post329416552
Кошкин А.П., Мельков С. А. Герой в России: кто он? (анализируя современный кинематограф) // *Научные и образовательные проблемы гражданской защиты.* 2010. № 4. http://cyberleninka.ru/article/n/geroy-v-rossii-kto-on-analiziruya-sovremennyy-kinematograf
Криворученко К., Цветлюк Л. Советское общество в воспитании молодёжи. 1917–1941 гг. // *Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение».* 2011. № 4.
Кривуля Н. 3D – и смотри. Полнометражная анимация: от Диснея до новых времен // *Искусство кино*. 2008. № 6. С.21-32.
Кривцова С.В. *Буллинг в школе сплоченность неравнодушных.* М.: Федеральный институт развития образования, 2011.
Кристенсен К. Принципы «Догмы» и документальное кино // *Искусство кино*. 2002. № 6. http://www.kinoart.ru/archive/2002/06/n6-article21
Круглова Т.А. Стокгольмский синдром в российской школе: кинофильм «Училка» // *Филологический класс.* 2016. № 1(43). С. 102-107.
Кувшинова М. Дожуем до понедельника. *Афиша.* 26.11.2008. https://www.afisha.ru/movie/191741/?reviewid=253921
Кувшинова М. Твердовский воспроизводит не реальность, а общепринятое представление о кинематографическом правдоподобии // *Colta.ru*. 2014, 25 сентября. http://www.colta.ru/articles/cinema/4778
Кувшинова М. Тень учителя // *Сеанс.* 2013. 7 ноября. http://seance.ru/blog/reviews/georgraph_kuvshinova/
Кудрявцев С.В. *Завтра была война.* 2006. http://kinanet.livejournal.com/227703.html
Кудрявцев С.В. Мастер пограничных положений // *Если*. 1999. № 04. http://sv-scena.ru/Buki/YEsli-1999-04.42.html
Кудрявцев С.В. Молодежная драма. 22.07.2007. https://kinanet.livejournal.com/983018.html
Кудрявцев С.В. *Нежный возраст.* 2007. http://kinanet.livejournal.com/573761.html
Кудрявцев С.В. Ностальгическая сатирическая притча // *Кинопоиск.ру.* 2008. https://www.kinopoisk.ru/review/832592/
Кудрявцев С.В. Трагикомедия // *Кинопоиск.ру*. 2009. https://www.kinopoisk.ru/review/960014/
Кудрявцев С.В. Эстетизированная ретро-драма // *3500 кинорецензий*. М.: Печатный двор, 2008. https://www.kinopoisk.ru/review/898945/
Кузнецова М. «Мальчик, ты кто?» // *Экран 1989.* М.: Искусство, 1989. С.129-131.
Кузьмина О. «Sпарта»: безобидной лжи не бывает // *Вечерняя Москва.* 03.07.2018. https://vm.ru/news/511096.html
Кузьмина О. Сериал «После школы»: несъедобный телевинегрет // *Вечерняя Москва.* 2012. № 215. С. 5.
Кукаркин А.В. *Десятая муза или десятая жертва?: об основных тенденциях в современном кино Запада*. М. Знание, 1966. 32 с.
Кукаркина Т. Логика успеха («Розыгрыш») // *Экран 1976-1977*. М.: Искусство, 1978. С.118-121.
Куликов И. Про жЫзнь // *Фильм.ру*. 2008. 24 октября. https://www.film.ru/articles/pro-zhyzn
Курилович, Н.В. *Гендерный анализ средств массовой информации: методологический аспект*. Минск: Право и экономика, 2010. 169 с.
Куртов М.А. *Кино как социальный опыт.* Автореф… дис. ... к.ф.н. СПб., 2011.
Кутузова Д.А. Проблема травли детей в школе. 2012. http://pro-psixology.ru/prakticheskaya-psixologiya-nauchno-metodicheskij/1094-problema-travli-detej-v-shkole-obzor-zarubezhnyx.html
Кутявина Е.Е., Курамшев А.М. Проблема насилия в школе глазами учителей // *Вестник Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского.* 2013. № 3 (31). С.45-51
Кушнир М. *ЕГЭ – апофеоз образовательного конвейера* https://newtonew.com/school/no-exams
Латина С.В. *Гендерные исследования в науках о культуре (теоретико-методологический аспект):* автореф. … канд. культур. Комсомольск-на-Амуре, 2011. 25 с.
Левицкая А.А. Реалити-шоу как реклама образа жизни: медиаобразовательные аспекты. // *Медиаобразование*. 2013. № 4. С. 39-50.
Левшина И.С. *Подросток и экран.* М.: Педагогика, 1989. 176 с.
Левшина И.С. *Любите ли вы кино?* М.: Искусство, 1978. 254 с.
Ледовских Н.П. *Отечественная художественная культура. Культура СССР в середине 50-х – середине 60-х годов*. 2013. http://www.rsu.edu.ru/wordpress/wp-content/uploads/e-learning/History_of_Art/Epochs/50-60.html.
Лемиш Д. *Жертвы экрана. Влияние телевидения на развитие детей*. М.: Поколение, 2007. 304 с.
Лепихова И.В. Герменевтика кинореальности // *Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке.* 2014. № 5. С. 64-85.
Летопись Российского кино. Т. 4. 1966-1980. М.: Канон+, 2015. 688 с. http://www.museikino.ru/media_center/sovetskoe-kino-1966-1980-gg-rastsvet-v-epokhu-zastoya
Лисицына А. Школа сколковских кофеваров // *Газета.ру.* 2012. 16 ноября. https://www.gazeta.ru/culture/2012/11/16/a_4856413.shtml
Литовченко А. Жестокое прекрасное далёко // *Российская газета.* 2015. 7 октября. https://rg.ru/2015/10/07/odinchetyre-site.html
Лотман Ю. М. К современному понятию текста / Лотман Ю.М. *История и типология русской культуры.* СПб.: Искусство СПб, 2002. С. 188-191.

Лотман Ю.М. *Семиотика кино и проблемы киноэстетики.* Таллин: Ээсти Раамат, 1973.
Лошакова Д. «Выпускной»: когда уйдем со школьного двора... // *Weburg*. 2014. http://weburg.net/news/51079
Луговая Ю.А. *Семиотика медийного текста в культурфилософском измерении.* Автореф. дис. ….к.ф.н., М., 2013.
Луньков Д., Джулай Л. Документальное кино - искусство следующего тысячелетия // *Искусство кино.* 2006/ № 3. http://v-montaj.narod.ru/Biblio/Lunkov.zip.
Лупенкова Н.В. Образовательные реформы Италии: история и опыт // *ИСОМ.* 2017. №3-2. С.155-162.
Лущинский Ю. Сдохни, Джон Такер! // *КГ-портал.* 2006. http://kg-portal.ru/movies/johntuckermustdie/reviews/3723/
Лущинский Ю. Школа выживания. Под крылом Апатова // *КГ-портал.* 2008. http://kg-portal.ru/movies/johntuckermustdie
Малькова Л.Ю. *Современность как история. Реализация мифа в документальном кино*. М.: Материк, 2001. 188 с.
Любарская И. И еще раз учиться // *Итоги*. 2012. № 47
Любарская И. Класс коррекции // *The Hollywood Reporter*. 2014. 23 сентября. http://thr.ru/cinema/recenzia-klass-korrekcii/
Любарская И. Клинч // *The Hollywood Reporter*. 2015. 23 октября. http://thr.ru/cinema/recenzia-klinc-sergea-puskepalisa/
Любим мы уже давно документальное кино! Интервью с О. Вольновым и С. Алекеевым // *Телесемь.* 2006. Октябрь. http://www.antenna-telesem.ru/news/?year=2006.
Лященко В. «Розыгрыш» // *Афиша.* 2008. 28 мая. https://www.afisha.ru/movie/186559/review/224041/
Макеева А., Мишина В. Школы *записывают на прием к психологу.* 2017. http://www.kommersant.ru
Максимов В.Н. Киноискусство в эстетическом воспитании школьников // *Теория эстетического воспитания* / Ред. В.П. Сомов. М.: Изд-во НИИ общей педагогики АПН СССР, 1973. С. 87-97.
Малахова Н.Б. Гендерные технологии как средство формирования гендерной идентичности в современных условиях // *Известия МГТУ «МАМИ»,* № 1 (15). 2013, т. 6. С. 66-70.
Малькова Л.Ю. *Современность как история. Реализация мифа в документальном кино*. М.: Материк, 2001. 188 с.
Малюкова Л. «Бить морды… лучше ногами» // *Новая газета*. 2015. 5 октября. https://www.novayagazeta.ru/articles/2015/10/05/65877-171-bit-mordy-8230-luchshe-nogami-187
Мамаладзе Т. Сочинение на неожиданную тему // *Искусство кино*. 1977. № 4. С. 75-84.
Марголит Е. Диалог поколений // *Кинематограф оттепели.* М.: Материк, 1996. Кн. 1. С. 118-131.
Мартыненко, Ю.Я. *Документальное киноискусство*. М.: Знание, 1979. 120 с.
Масленникова, О.Н. Поэтика образа: «безумные преподы» в кинематографе // *Kunst/камера: искусство кино и межкультурный диалог* / Тезисы научной конференции 14–16 ноября 2016 г. СПб.: СПГУ, 2016. С. 58-59.
Маслова Е.Д. Италия: образование и экономическое развитие // *Современная Европа.* 2014. № 4. С. 61-69.
Маслова Л. Психология беспозвоночных // *Коммерсантъ.* 2009. 20 февраля.
Маслова Л. Сказка про автостоп // *Коммерсантъ*. 2014. 18 июня. https://www.kommersant.ru/doc/2492979
Матизен В.Э. Другое кино. «Ночь светла» // *Искусство кино.* 2004. № 5. http://kinoart.ru/archive/2004/05/n5-article10
Матизен В.Э. Чего не пропил географ // *Новые известия.* 2013. 13 ноября. https://newizv.ru/news/culture/13-11-2013/192321-chego-ne-propil-geograf
Маченин А.А. Собирательный образ школьного учителя в отражении теле/кино/интернет медиапространства // *Медиаобразование.* 2016. № 3. С. 23-48.
Медынский Е.Н. *Просвещение в СССР.* М.: Учпедгиз, 1955. 237 с.
Мир молодежи. http://mirmolodezhi.ru
Митина Т.С. *Репрезентация образа учителя в государственной образовательной политике СССР средствами визуальной культуры*. Автореф. … дис. канд. пед. наук. Ульяновск, 2016. http://irbis.gnpbu.ru/Aref_2016/Митина.pdf
Митина Т.С. Образ учителя в советском кинематографе первой половины двадцатого столетия // *Сибирский научный вестник.* 2015. № 2. С. 124-128.
Митина Т.С. Образ учителя в советском кинематографе периода «оттепели» // *Сибирский научный вестник.* 2015. № 4. С. 150-156.
Митрофанов А. Жёсткий возраст: телесериал «Sпарта» достали с полки и показали по ТВ // *Амурская правда*. 14.07.2018. https://www.ampravda.ru/2018/07/14/083113.html
Михайлин В.Ю. Женщина как инструмент и препятствие: кинофильмы Юлия Райзмана на фоне советской модернизации // *Неприкосновенный запас.* 2011. № 1. С. 43-57.
Михайлин В.Ю. Конструирование новой советской идентичности в «оттепельном» кино // *Человек в условиях модернизации XVIII–XX вв*. Екатеринбург: Институт истории и археологии УрО РАН, 2015, 24 июня.
Михайлин В.Ю., Беляева Г.А. «По приютам я с детства скитался»: перековка беспризорников в советском кино // *Отечественные записки.* 2014, № 2 (59). http://magazines.russ.ru/oz/2014/2/22b-pr.html
Михайлин В.Ю., Беляева Г.А. «Школьная» тема как пропагандистский ресурс: о предыстории советского «школьного фильма» в эпоху «великого перелома» // *Эпоха «великого перелома» в истории культуры.* Саратов: Изд. СГУ, 2015. С. 422–430.
Михайлин В.Ю., Беляева Г.А. Если не будете как дети: деконструкция «исторического» дискурса в фильме Алексея Коренева «Большая перемена» // *Неприкосновенный запас*. 2013. № 4.
Михайлин В.Ю., Беляева Г.А. Историк в истерике. Учитель истории в советском кино рубежа 1960–1970-х годов // *Неприкосновенный запас.* 2012. № 5. С. 119-136.
Михайлин В.Ю., Беляева Г.А. *Между позицией и позой. Учитель истории в советском "школьном" кино*. Саратов; СПб.: Лиска, 2013. 38 с.
Михайлин В.Ю., Беляева Г.А. Поколение инопланетян: о «новой волне» в школьном кино конца 1980-х годов //

Неприкосновенный запас. 2018. № 3. С. 99-113.
Михайлин В.Ю., Беляева Г.А. Советское школьное кино: рождение жанра // Острова утопии: педагогическое и социальное проектирование послевоенной школы (1940–1990–е). М.: *Новое литературное обозрение,* 2015. С. 549–596.
Михайлин В.Ю., Беляева Г.А. Чужие письма: границы публичного и приватного в школьном кино 1960-х годов // *Неприкосновенный запас.* 2016. № 2. С. 106-128.
Михалева Г.В. Герменевтический анализ медиатекста на примере советского игрового фильма на студенческую тему эпохи сталинизма // *Журнал Министерства народного просвещения.* 2017. № 1. С. 25-37.
Михеева Ю.В. *Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе (на материале игровых фильмов 1950-х – 2010-х гг.).* Автореф. …дис. д-ра искусствов. М., 2016.
Мищенко Т.А. Женщины из советских фильмов (по материалам журнала «Советский Экран» 1960-1968 гг.) // *Вестник БГУ.* 2012. № 2 (2). С. 132–136.
Мкртычева М.С. Кино как объект социологического изучения: возможности и перспективы // *Теория и практика общественного развития.* 2012. № 12. *https://cyberleninka.ru/article/n/kino-kak-predmet*-sotsiologicheskogo-izucheniya-vozmozhnosti-i-perspektivy
Молоков Д.С. *Тенденции развития советской общеобразовательной школы второй половины 60-х - первой половины 80-х годов.* Автореф. … канд. пед. наук. Ярославль, 2004.
Мор. «Общество мертвых поэтов»: попробовать мед поэзии // *Экранка.ру.* 2007. http://www.ekranka.ru/film/211/
Морозова И.А. Тича, тыча, уча, училка, учиха... (о жаргонных номинациях лиц женского пола, относящихся к сфере образования) // *Вестник Южно-Уральского государственного университета*. Серия: Лингвистика. 2012. № 2 (261). С. 8-13.
Москвин О. «Запрос на перемены» трактуют как «позитивную эволюцию общества» / «*Взгляд». Деловая газета.* 8 августа 2017. https://www.vz.ru/politics/2017/8/8/191175.html
Московский Комсомолец № 27488 от 6 сентября 2017 года.
Муравьёва И.В. Типология и специфика российского фильма с героем-подростком на современном этапе // *Известия РГПУ им. А.И. Герцена.* 2010. № 124. http://cyberleninka.ru/article/n/tipologiya-i-spetsifika-rossiyskogo-filma-s-geroem-podrostkom-na-sovremennom-etape
Пичугин Э. *Кинопрокат в России: взгляд в будущее.* СПб., 2009.
Муратов С.А. *Пристрастная камера*. М.: Аспект Пресс. 2004. 160 с.
Мурюкина Е.В. Анализ культурной мифологии на занятиях в студенческой аудитории на примере статей из газет/журналов/интернет-сайтов (на материале детской прессы) // *Медиаобразование.* 2011. № 2. С. 70 – 79.
Мурюкина Е.В. Герменевтический анализ российских телепередач (1992-2017) на школьную и студенческую тему // *Медиаобразование.* 2017. № 4. С. 148-157.
Мурюкина Е.В. Герменевтический анализ советских документальных фильмов и телепередач на школьную и студенческую тему // *Медиаобразование.* 2017. № 3. С. 118 – 133.
Мурюкина Е.В. *Развитие критического мышления и медиакомпетентности студентов в процессе анализа прессы.* Таганрог: НП «Центр развития личности», 2008. 298 с.
Мурюкина Е.В. Эстетический анализ медиатекстов на занятиях в студенческой аудитории (на примере литературно-художественной прессы) // *Медиаобразование.* № 1. 2010. С. 68-81.
Назарова И.Б. Типология преподавателей высшей школы // *Социологические исследования*. 2006. №11. С. 115-119.
Наринская А. «После школы» — без формы // *Коммерсантъ.* 2012. 20 ноября.
Нарушевич А. Анатомия сериала: Александр Петров и жестокие игры в другой реальности в сериале "Sпарта" // *Spletnik.* 20.07.2018. http://www.spletnik.ru/culture/serialy/83601-aleksandr-petrov-v-seriale-sparta.html
Нахабцев В.Д. Монолог после сеанса // *Советский экран.* 1986. № 18. С. 10-11.
Немченко Л.М. Стратегия работы с ностальгией по советскому в современном российском кинематографе // *Филологический класс.* 2016. №1. С. 108-112.
Нефедов Е. Детям до 16… // *World Art.* 2010. 29 сентября. http://www.world-art.ru/cinema/cinema.php?id=26443
Нефедов Е. «Юленька» // *World-art.* 2009. 21 февраля. http://www.world-art.ru/cinema/cinema.php?id=21667
Нефедов Е. Школа выживания // *World Art.* 2008. http://www.world-art.ru/cinema/cinema.php?id=5444/reviews/3723/
Никитин Б. Заигрались // *Литературная газета.* 2018. № 30. http://www.lgz.ru/article/30-6653-25-07-2018/zaigralis/
Никифорова В. Класс. *Colta.ru.* 01.12.2008. http://os.colta.ru/cinema/events/details/6227/
Николаев И. Училка научит жизни и младших, и старших // *Вечерняя Москва.* 2015. 27 ноября. http://vm.ru/news/2015/11/27/uchilka-nauchit-zhizni-i-mladshih-i-starshih-304403.html
Новикова Е.Д. Страх и желание: образ «роковой женщины» в фильмах-нуар 40-х и начала 50-х годов // *Артикульт.* 2015. 17(1). С. 45-54.
Новый Взгляд. http://tvoykonkurs.ru/archive?id_theme=82&id_nomin=1&concurs=1
Норштейн Ю.Б. *Снег на траве. Фрагменты книги. Лекции по искусству анимации*. М.: ВГИК, 2005. 123 с.
Нусинова Н.И. «Теперь ты наша». Ребенок в советском кино 20-30-х годов // *Искусство кино.* 2003. № 12. http://kinoart.ru/archive/2003/12/n12-article12
Нусинова Н.И. Семья народов (Очерк советского кино 30-х годов) // *Логос*. 2001. № 1 (27). http://www.ruthenia.ru/logos/number/2001_1/2001_1_01.htm
Обзоркин Ф. Быть учителем до последнего // *Афиша.* 2010. https://www.afisha.ru/movie/195298/review/327623/

Обзоркин Ф. Понаехали тут // *Обзор кино.* 2009. 18.11.2009. http://www.obzorkino.tv/2009/11/18/la-journee-de-la-jupe/
Ожерельева А. Обзор: детское телевидение в России и США // *ТВ-дайджест.*2009. www.tv-digest.ru
Олешко В.П. *Так рождаются мультфильмы*. Минск: Полымя, 1992. 165 с.
Организационный отчёт Центрального комитета на XIII съезде РКП(б) 23-31 мая 1924 года. http://www.magister.msk.ru/library/stalin/6-2.htm.
Осгерби Б. «Хороши, дурные и безобразные»: репрезентация молодежи в послевоенных СМИ // *Медиа* / под ред. А. Бриггза, П. Кобли. М.: Юнити-Дана, 2005. С. 421-434.
Откуда в российских школах появилась дедовщина?! Или почему наши дети такие жестокие! 2016. http://topnonoje.ru/blog/
Паисова Е., Дементьева А. Хомячки протестуют, и это хорошо // *Искусство кино.* 2010. №1. http://kinoart.ru/archive/2010/01/n1-article4
Парамонова К.К. *Рождение фильма для детей (некоторые вопросы истории детского кинематографа.* М.: ВГИК, 1962. 37 с.
Парамонова К.К. *Фильм для детей, его специфика и воспитательные функции.* М.: ВГИК, 1975. 51 с.
Парамонова К.К. *Фильм и дети.* М., 1976.
Парфененков Е. Пропагандистский бред о вреде видеоигр // *Канабу.* 23.07.2018. https://kanobu.ru/articles/retsenziya-narossijskij-serial-sparta-propagandistskij-bred-ovrede-videoigr-372278/
Пензин С.Н. *Кино как средство воспитания.* Воронеж, 1973. 152 с.
Пензин С.Н. *Мир кино.* Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 2009. 535 с.
Пензин С.Н. *Уроки кино*. М., 1986. 66 с.
Перцев А. Чему может научить телевизор? // *Образование. Медиа. Общество.* 2008. № 3. С.26-28.
Пестриков Р. В поисках Филиппка или Почему не исчезнут на селе Ломоносовы // *Учительская газета.* 2004. № 36 от 7.09.2004 http://www.ug.ru/archive/ug/2004/36
Петиция: запретить фильм «14+». 2015. https://www.change.org/p/%D1%87%D0%B5%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D0%BA%D1%83-%D0%B7%D0%B0%D0%BF%D1%80%D0%B5%D1%82%D0%B8%D1%82%D1%8C-%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC-14
Петросянц В.П. Проблема буллинга в современной образовательной среде // *Вестник Томского государственного педагогического университета.* 2011. № 6. С. 151–154.
Платонов О. А. *Эпоха Сталина.* М.: Родная страна, 2013. 416 с.
Плахов А.С. Джинн из бутылки ликера // *Коммерсантъ.* 2015. 12 октября. https://www.kommersant.ru/doc/2831039
Плахов А.С. Легкое дыхание // *Сеанс.* 2013. http://seance.ru/blog/portrait/todorovsky-rip/
Плахов А.С. Санькино детство // *Сеанс.* 1997. № 16. http://seance.ru/n/16/rfc/sankino-detstvo/
Плахов А.С. Тихий вуайеризм // *Коммерсантъ.* 10.11.2012. https://www.kommersant.ru/doc/2064322
Плужник В. Советский киногерой 1970-х: стратегии поведения и социальная критика // *Гефтер.* 2014. http://gefter.ru/archive/13644
Подольникова А. Хвала безумцам! // *Афиша.* 2018. 23 февраля. https://www.kinoafisha.info/reviews/83265
Поршнева О.С. *Междисциплинарные методы в историко-антропологических исследованиях.* Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2005. 158 с.
Постановление Верховного Совета СССР *«Об основных направлениях реформы общеобразовательной и профессиональной школы»* от 12 апреля 1984 г. N 13-XI.
Постановление Совета Министров РСФСР от 20.01.1982 N 60 *«Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков в РСФСР»*. http://sssr.regnews.org/doc/hq/45.htm.
Постановление Совета Народных Комиссаров СССР N 789 от 31 мая 1943 года *«О введении раздельного обучения мальчиков и девочек в 1943/44 учебном году в неполных средних и средних школах областных, краевых городов, столичных центров союзных и автономных республик и крупных промышленных городов».*
Постановление ЦИК и СНК СССР *«О мерах борьбы с преступностью среди несовершеннолетних».* 1935 г.
Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике». 21 января 1972 г. // *КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК*. М.: Политиздат, 1986. Т. 12. С. 170-173.
Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». 2 августа 1972 г. // *КПСС в резолюциях*. М., 1986. Т. 12. С. 263-268.
Постановление ЦК КПСС *«О повышении ответственности руководителей органов печати, радио и телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политическим уровнем публикуемых материалов и репертуара»* от 7 января 1969 г. М., 1969.
Потапова Г. Поэт в России не продается, пока его не убили // *Киноафиша*. 2017. 27 апреля. https://www.kinoafisha.info/reviews/8326845/
Потапова Л. В. Насилие в школе как социальная проблема // *Таврический научный обозреватель*. 2016. №6 (11). С.47-54
Почепцов Г.Г. Демократия и сериалы: они построены одинаково и для единых целей // Хвиля. 2017. 6 августа. http://hvylya.net/analytics/society/demokratiya-i-serialyi-oni-postroenyi-odinakovo-i-dlya-edinyih-tseley.html
Притуленко В. Адресовано детям // *Кино, политика и люди. 30-е годы.* М.: Материк, 1995. 229 с.
Притуленко В. Судьба барабанщика // *Искусство кино.* 1993, № 3. http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/6872/forum/f6/
Прожико Г.С. *Концепция реальности в экранном документе.* М.: ВГИК, 2004. 454 с.
Пронин А.А. *Документальный фильм как публицистический нарратив: структура, функции, смысл.* Автореф. дис. … д-ра филол. наук. СПб, 2016. 51 с.
Проценко Н. Зачем нужна школьная форма? // *Школа Жизни.ру* https://shkolazhizni.ru/school/articles/24060

Пухачев С.Б. *Эволюция образа учителя в отечественном кинематографе (опыт анализа культурной памяти поколения*. 2016. http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/1851/1/Part1%202008-12.pdf
Рабинович Ю.М. *Кино, литература и вся моя жизнь.* Курган: Периодика, 1991. 120 с.
Рабинович Ю.М. *Роль кино в воспитании школьников.* Курган, 1969. 26 с.
Раззаков Ф.И. *Индустрия предательства, или Кино, взорвавшее СССР.* М.: Алгоритм, 2013. 416 с.
Разлогов К.Э. «Школа» // *Сноб.* 2010. *15 января.* https://snob.ru/selected/entry/11457#comment_47410
Разлогов К.Э. *Мировое кино. История искусства экрана.* М.: Эксмо, 2013. 687 с.
Райхлина Е. Л., Юрчик Н. Н. Образ учителя в русском кинематографе // *Молодой ученый.* 2016. №13.2. С. 60-62.
Рейфилд Д. Как нас лишили последней невинности // *Иностранная литература*. 1994. № 3.
Рогинский А. *Сталинизм: цифры и мифы.* 2010. 14 авг. http://echo.msk.ru/programs/staliname/696621-echo/#element-text
Роднянский. А.Е. Отравление адреналином // *Kinoart.ru* 2008. № 8. http://www.kinoart.ru/magazine/08-2008/names/rodn0808/.
Рождественская К. Класс // *Сеанс.* 2018. https://chapaev.media/articles/2020
Рождественская К. Стихами начиненный человек // *Сеанс*. 2018. https://chapaev.media/articles/2025
Романенко А.Р. Они и мы // *Экран 1989.* М.: Искусство, 1989. С.43-48.
Романова О. А если это любовь? (1961) // *Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг»* / Сост. и предисл. Е. Васильева, Н. Брагинский. М.: Глобус-Пресс, 2012. С. 190-194.
Российская газета — Неделя. 2014. № 6298 (26) от 6 февраля.
Рохлин А.М. *История отечественного телевидения*. М.: Аспект-пресс, 2008. 128 с.
Рощин М.М. «Валентин и Валентина» // *Советский экран.* 1986. № 1. С. 12-13.
Рубцова С.П. Герменевтический анализ романа в стихах А.С. Пушкина "Евгений Онегин" // *Вестник Воронежского государственного университета.* Серия: Философия. 2014. № 3 (13). С. 71-84.
Рузаев Д. «Географ глобус пропил» // *Time Out.* 2013. http://www.timeout.ru/msk/artwork/291256/review
Рузаев Д. «Я не вернусь» // *Time Out.* 2014. http://www.timeout.ru/msk/artwork/42854#review
Рузаев Д. Любовь на микраже // *Time Out.* 2015. 8 октября. http://www.timeout.ru/msk/artwork/356139
Русакович О.Н. Роль социального плаката в современном мире // *Искусство и личность.* Минск: БГПУ, 2015.
Руцинская И.И. *Образ Запада на сцене московских театров для детей в 1920 - 1930-е годы.* Автореф. … дис. канд. ист наук. М., 2001. http://cheloveknauka.com/obraz-zapada-na-stsene-moskovskih-teatrov-dlya-detey-v-1920-1930-e-gody.
Рыбак Л.А. *Наедине с фильмом. Об искусстве быть кинозрителем.* М.: БПСК, 1980. 57 с.
Савельева Е.Н. Специфическая природа киноискусства: возвращение к проблеме // *Психология человека.* 2007. https://psibook.com/religion/spetsificheskaya-priroda-kinoiskusstva-vozvraschenie-k-probleme.html (дата обращения - 09.07.2017).
Садуль Ж. *История киноискусства: от его зарождения до наших дней*. М, 1957. 313 с.
Сазонов А. «Детям до 16…» // *Time Out.* 2010. http://www.timeout.ru/msk/artwork/180909/review
Салынский Д.А. *Киногерменевтика Тарковского*. М.: Продюсерский центр «Квадрига», 2009. 576 с.
Сальникова А.А., Бурмистров А.П. Советское детское игровое кино 20-х годов XX века и его юные зрители // *Ученые записки Казанского университета. Сер. гуманит. науки.* 2014. № 3. URL: http://cyberleninka.ru/article/n/sovetskoe-detskoe-igrovoe-kino-20-h-godov-xx-veka-i-ego-yunye-zriteli
Сальный Р.В. Герменевтический анализ советских игровых фильмов о студентах эпохи перестройки (1986–1991) // *Журнал Министерства народного просвещения.* 2017. № 1. С. 38-46.
Самойлов В.А. *Компьютерная графика и мультипликация как средство развития творческих способностей учащихся младшего возраста*: Дис. ... канд. пед. наук. СПб, 1999.
Сербин В.А. Проблемы семиотической интерпретации значения в кино // *Вестник Томского государственного университета Философия. Социология. Политология*. 2014. № 4 (28). С. 202-210.
Сериал «Школа» возмутил московских чиновников. 2010. https://lenta.ru/news/2010/01/12/schule/
Сидорова Г.П. Ценность профессии учителя в советской культуре и ее отражение в массовом искусстве 1960–1980-х // Современное образование. 2012. № 1. С.147-157.
Симакова Ю.А. *Герменевтический потенциал анимации в исследовании культуры.* Автореф. дис. … канд. культурологии. Екатеринбург, 2014. http://diss.seluk.ru/av-kulturologiya/5848-1-germenevticheskiy-potencial-animacii-issledovanii-kulturi.php. (дата обращения – 12.06.2017).
Скал Д.Дж. *Книга ужаса. История хоррора в кино*. СПб.: Амфора, 2009.
Сластушинская М. Жизнь продолжается: кино по-фински // *Иностранная литература.* 2009. № 9. С. 55-69.
Смирнов Е. *Фантастические школы и те, кто в них обитает.* 2017 https://newtonew.com/editorial/fantastic-schools
Смирнов И. П. *Видеоряд. Историческая семантика кино*. СПб.: Петрополис. 2009. - 402 с.
Снопков А., Снопков П., Шклярук А. *Материнство и детство в русском плакате.* М.: Контакт-культура. 2006. 160 с.
Соболев О. *И смех, и грех: сериал «Физрук».* 2014. 6 мая. http://www.interviewrussia.ru/movie/i-smeh-i-greh-serial-fizruk
Современные молодежные программы на телевидении Краснодарского края: поиск оптимальной модели. 2014. http://5fan.ru/wievjob.php?id=16595
Современный словарь иностранных слов. М.: Русский язык, 1993. 740 с.
Солдаткина Я.В. Медиаобраз учителя в современных средствах массовой информации: основные направления и факторы трансформации // *Вопросы теории и практики журналистики.* 2016. Т. 5. № 2. С. 261-277.
Солдатова Г., Зотова Е., Лебешева М., Шляпников В. *Интернет: возможности, компетенции, безопасность.* М.: Центр

книжной культуры «Гутенберг», 2013. 165 с.
Солдатова Г.У., Нестик Т.А., Рассказова Е.И., Зотова Е.Ю. *Цифровая компетентность подростков и родителей. Результаты всероссийского исследования*. М.: Фонд развития интернет, 2013. 144 с.
Соловейчик С.Л. Учитель – профессия и судьба // *Советский экран.* 1975. № 20.
Соловьев А.И. Образ учителя в кино: Запад versus Восток // *СМИ и современная культура* / под общ. ред. Л.П. Саенковой. Минск: БГУ, 2012. С. 320-327.
Сомов В.П. Школа и средства массовой коммуникации в эстетическом воспитании подрастающего поколения // *Теория эстетического воспитания* / Ред. В.П. Сомов. М.: Изд-во НИИ общей педагогики АПН СССР, 1973. С. 61-71.
Сосновский Д. Историчка сюжет стащила // *Российская газета*. 2015. 26 ноября. https://rg.ru/2015/11/26/uchilka-site.html
Сосновский Д. Не хочу учиться, хочу молиться // *Российская газета.* 2016. 15 октября. https://rg.ru/2016/10/15/uchenik-chackij-v-iubke-protiv-mraka-i-bezyshodnosti-etoj-strany.html
Спутницкая Н.Ю. *Проблема гендера в современном российском кино и сериалах: критическая интродукция.* М.: Академия медиаиндустрии, 2016 г. 126 с.
Спутницкая Н.Ю. Универшкола. Сериал «Физика или химия» // *Искусство кино.* 2011. № 11.
Сталин И.В. Неправленая стенограмма выступления на совещании в ЦК ВКП(б) о кинофильме «Закон жизни» 9 сентября 1940 года // Сталин И.В. *Сочинения.* Т. 18. Тверь: Союз, 2006. С. 199-204.
Сталин И.В. О задачах хозяйственников // *Правда.* 1931. № 35. 5 февраля. https://biography.wikireading.ru/184618
Стишова Е.М. В городе сочи темные ночи // *Искусство кино.* 1992. № 3. С.133-136.
Стишова Е.М. Милый Эп *// Искусство кино.* 1992. № 3. С. 135. http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/3886/annot/
Строева А.С. *Дети, кино и телевидение.* М.: Знание, 1962. 47 с.
Судьин С.А. Психическое здоровье как фактор школьного насилия в России и США // *Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского.* 2013. № 4 (32). С. 100-104.
Сумароков А. Новое немецкое кино: точка эмпатии // *Postcriticism.* 27.12.2017. http://postcriticism.ru/terra-incognita-novoe-nemetskoe-kino/
Суменов Н.М. *Они и мы.* М.: Знание, 1989. 56 с.
Сурмач Б. *Социально-эстетические особенности советского кинематографа конца 80-х годов.* Автореф. …дис. канд. фил. наук М., 1991.
Суспицына Т. Об учителе, муже и чине: (Ре)конструкция маскулинностей мужчин – работников средней школы // *О муже(N)ственности* / Сост. С. Ушакин. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 303-324.
Сычев С. Россия — это «Sпарта»: на Первом вышел сериал про виртуальную реальность // *Кинопоиск.* 10.07.2018. https://www.kinopoisk.ru/article/3216292/
Таланова А., Шакирова И. Белоснежка, Золушка, Аврора в результате эмансипации Гендерный анализ мультфильмов. // *Частный корреспондент.* 12 мая 2014. http://www.chaskor.ru/article/belosnezhka_zolushka_avrora_v_rezultate_emansipatsii_36016
Тарасов К.А. Насилие в кино: притяжение и отталкивание // *Испытание конкуренцией* / Ред. М. И. Жабский. М.: Изд-во НИИ киноискусства, 1997. С.74-97.
Телевизионная журналистика / Под ред. Г.В. Кузнецова, В.Л. Цвика, А.Я. Юровского. М.: Высшая школа, 2002. 368 с.
Теплинский О.В. *Научная интеллигенция в советском кинематографе: Основные тенденции репрезентации.* Автореф. …канд. ист. наук. Краснодар, 2006. 24 с.
Тер-Минасова С.Г. *Язык и межкультурная коммуникация.* М.: Слово/Slovo, 2000. 624 с.
Тирдатова Е.И. Наше кровное дело // *Советский экран*. 1986. № 2. С. 11.
Токмашева М. Sпарта: первому ученику приготовиться // *Кино-театр.ру.* 09.07.2018. https://www.kino-teatr.ru/kino/art/serial/5083/
Толстых А.В. *До 16 и старше...* М.: Киноцентр, 1988. 64 с.
Томази Л. Молодежь и религия в современной Италии // *Социологические исследования*. 1995. №10. С.146-152.
Тоторина М.А., Фатеева Н.А. Рассуждения о плакате XXI век – век дизайна / Ред. А. Б. Костерина. Екатеринбург: рос. гос. проф.-пед. ун-та, 2014. 212 с.
Трофименков М.С. Вечная молодость взрослых // *Коммерсантъ.* 2016. *12 ноября. https://www.kommersant.ru/doc/3138067*
Трофименков М.С. Водевиль о спущенных штанах // *Коммерсантъ.* 2016. 15 октября. https://www.kommersant.ru/doc/3117697
Трофименков М.С. Мальчик для письма // *Коммерсантъ Weekend*. 02.11.2012. https://www.kommersant.ru/doc/2052156
Трушкина Е.Ю. *Визуальная антропология: границы и перспективы.* Автореф. дис. ...к.фн., М., 2013.
Туровская М.И. *Зубы дракона. Мои 30-е годы.* М.: Corpus, 2015. 656 с.
Уроки истории: как рассказывать детям о недавних событиях в жизни страны? // Учительская газета. 2017. № 30 от 25.07.2017. http://www.ug.ru/archive/7089
Усов Ю.Н. *Методика использования киноискусства в идейно-эстетическом воспитании учащихся 8-10 классов*. Таллин, 1980. 125 с.
Усов Ю.Н. *Справочные материалы к фильму Питера Уира «Общество мертвых поэтов».* М., 1995.
Ухов Е. Витя Служкин в школе и дома // *Фильм.ру*. 2013. 27 октября. https://www.film.ru/articles/vitya-sluzhkin-v-shkole-i-doma
Ухов Е. Встань и иди // *Фильм.ру*. 2014. 11 сентября. https://www.film.ru/articles/vstan-i-idi

Ухов Е. Заложница // *Фильм.ру*. 2015. 18 октября. https://www.film.ru/articles/zalozhnica
Ухов Е. Класс 2015 // *Фильм.ру*. 2015. 29 ноября. https://www.film.ru/articles/klass-2015
Ухов Е. Мороз по коже // *Film.ru*. 21.04.2014. https://www.film.ru/articles/moroz-po-kozhe
Ухов Е. Чудное мгновение минувшего будущего // Фильм.ру. 2017. 29 апреля. https://www.film.ru/articles/chudnoe-mgnovenie-minuvshego-buduschego
Учительская газета. 2007. № 22 от 29 мая.
Фаворов П. Школа выживания // *Афиша.* 2008. https://www.afisha.ru/movie/185078/review/213266/
Фанайлова Е. Никто из нас не выйдет отсюда живым // *Сеанс.* 2009. № 37-38. http://seance.ru/n/37-38/movies-37-38/vseumrut/nikto-iz-nas-ne-vyiydet-otsyuda-zhivyim/
Федеральный закон «О рекламе» РФ (N 38-ФЗ редакция 2017). http://ipipip.ru/zakon-o-reklame/14/
Федеральный закон от 29 июня 2013 г. № 135-*ФЗ "О внесении изменений в статью 5 Федерального закона «О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию» и отдельные законодательные акты Российской Федерации в целях защиты детей от информации, пропагандирующей отрицание традиционных семейных ценностей».*
Федор Дж. *Традиции чекистов от Ленина до Путина. Культ государственной безопасности*. Питер, 2012. С. 51-54.
Федоров А.В. *Анализ аудиовизуальных медиатекстов.* М.: МОО «Информация для всех», 2012. 182 с.
Федоров А.В. Астенический синдром // *Кино-театр.ру* 2016. http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/304/annot/
Федоров А.В. Виртуальная война на экране: герменевтический анализ советских военно-утопических фильмов второй половины 1930-х годов на занятиях в студенческой аудитории // *Дистанционное и виртуальное обучение.* 2011. № 12. С. 38-49.
Федоров А.В. Влияние телеэкранного насилия на детскую аудиторию в США // *США-Канада: Экономика, политика, культура*. 2004. № 1. С.77-93.
Федоров А.В. Герменевтический анализ культурного контекста процессов функционирования медиа в социуме и медиатекстов на занятиях в студенческой аудитории // *Инновации в образовании.* 2008. № 8. С.99-126.
Федоров А.В. Герменевтический анализ на медиаобразовательных занятиях в студенческой аудитории // *Инновационные образовательные технологии*. 2007. № 3 (11). С. 56–72.
Федоров А.В. *Западные фильмы о школе и вузе (1912-2017): фильмография*. http://www.kino-teatr.ru/kino/art/kino/4881/
Федоров А.В. *Кинематограф в зеркале советской и российской кинокритики.* М.: МОО «Информация для всех», 2016. 228 с .http://www.ifap.ru/library/book578.pdf.
Федоров А.В. Маленький школьный оркестр»: опыт герменевтического анализа медиатекста на занятиях в студенческой аудитории // *Медиаобразование*. 2013. № 3. С. 48–58.
Федоров А.В. Отношение школьных учителей к проблеме насилия на экране // *Мир образования - образование в мире.* 2009. № 1. С. 162-175.
Федоров А.В. Политическая ангажированность: герменевтический анализ советских игровых фильмов о жизни Ярослава Галана // *Медиаобразование*. 2012. № 4. С. 102-109.
Федоров А.В. *Права ребенка и проблемы насилия на российском экране*. – Таганрог, 2004. 418 с.
Федоров А.В. *Словарь терминов по медиаобразованию, медиапедагогике, медиаграмотности, медиакомпетентности.* Таганрог: Изд-во Таганрог. гос. пед. ин-та, 2010. 64 с.
Федоров А.В. *Словарь терминов по медиаобразованию, медиапедагогике, медиаграмотности, медиакомпетентности.* М.: МОО «Информация для всех», 2014. 64 с.
Федоров А.В. Технология герменевтического анализа советских анимационных медиатекстов второй половины 1940-х годов на тему «холодной войны» // *Медиаобразование.* 2015. № 1. С. 102-112.
Федоров А.В. *Трансформации образа России на западном экране: от эпохи идеологической конфронтации (1946-1991) до современного этапа (1992-2010).* М.: Изд-во МОО «Информация для всех», 2013. 230 с.
Федоров А.В. *Трудно быть молодым.* М.: Киноцентр, 1989. 66 с.
Федоров А.В. Умберто Эко и семитическая теория медиаобразования // *Инновации в образовании*. 2010. № 5. С.56-61.
Федоров А.В., Левицкая А.А., Горбаткова О.И. Направления, цели, задачи, авторские концепции аудиовизуальных медийных трактовок темы школы и вуза в российском кино (1992-2017) // *Медиаобразование.* 2017. № 4.
Федоров А.В., Левицкая А.А., Горбаткова О.И. Школа и вуз в зеркале аудиовизуальных медиатекстов: основные подходы к проблеме исследования // *Медиаобразование.* 2017. № 2. С. 187-206.
Федорова М. Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен (1964) // *Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг»* / Сост. и предисл. Е. Васильева, Н. Брагинский. М.: Глобус-Пресс, 2012. С. 218-222.
Федотова Д., Меркачева Е. *Школьный стрелок» тихо мечтает о смерти*. 2014. http://www.mk.ru
Филатов О.К. Психология и педагогика. Часть II. Педагогика. Учебно-практическое пособие. М.: МГТА, 2002. 111 с.
Фомин В.И. *Советское кино 1966-1980 гг.: расцвет в эпоху застоя?* Музей кино: интервью. http://www.museikino.ru/media_center/sovetskoe-kino-1966-1980-gg-rastsvet-v-epokhu-zastoya/
Фотосайт. Ру. http://www.photosight.ru.
Франк Г. *Карта Птолемея. Записки кинодокументалиста.* М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева 2011. 392 с.
Хилько Н.Ф. Педагогика экранной культуры: парадигмы творчества // *Искусство и образование.* 2003. № 3. С.75-81.
Хлебникова В. На заборе нарисован мальчик // *Искусство кино.* 2016. № 6. http://www.kinoart.ru/archive/2016/06/na-zabore-narisovan-malchik-khoroshij-malchik-rezhisser-oksana-karas
Хлоплянкина Т.М. Шут // *Спутник кинозрителя.* 1988. № 10. С. 14.

Хлопонина О.О. Трансформация женской образности в советском кинематографе 1920 – 1930-х годов // *Знание. Понимание. Умение.* 2017. № 2. С. 140-151.
Хорошенкова А.В. Реформирование высшего исторического образования в конце 80-х – начале 90-х гг. XX в. (на материале нижнего Поволжья) // *Вестник Тамбовского университета. Серия: гуманитарные науки*. 2013. № 4. С.127-131.
Хохлов Б. Главное – не запалиться // *Афиша.* 2014. 12.10.2014. https://www.film.ru/articles/glavnoe-ne-zapalitsya
Хохлов Б. Реальные ботаны // *Фильм.ру*. 2017. https://www.film.ru/articles/realnye-botany
Хохлов Б. Упражнения в прекрасном // *Фильм.ру.* 2014. 15 мая. https://www.film.ru/articles/uprazhneniya-v-prekrasnom
Хренов Н.А. *Кино – реабилитация архетипической реальности.* М.: Аграф, 2006. 704 с.
Хренов Н.А. *Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов*. М.: Прогресс-традиция, 2008. 536 с.
Хроника развития анимационных технологий // *Киноведческие записки.* 2001. № 52. http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/802/
Хрусталева В. *Грачевский снял свой фильм, но без блэкджека и шлюх: «Крыша».* 2009 // http://www.obzorkino.tv/2009/11/04/krysha/
Худякова Л.А. *Особенности искусства кино и эволюция их художественно-философских интерпретаций.* Дисс. ... канд. филос. наук. СПб., 2000. 142 с.
Цымбаленко С.Б. *Влияние интернета на российских подростков и юношество в контексте развития российского информационного пространства.* 2012. https://www.ekimovka-x.ru/files/sociolog/cimbalenko.pdf
Чащухин А.В. Конструирование образа учителя в сталинской пропаганде 1945–1953 гг. // *Человек. Общество. Управление.* 2006. № 3. С. 132-135.
Челышева И.В. Анализ философских, антропологических подходов к теме школы в советских и российских аудиовизуальных медиатекстах (на материале игрового кино) // *Alma Mater. Вестник высшей школы.* 2018. № 1. С. 109-115.
Челышева И.В. Герменевтический анализ российских игровых фильмов (1992-2017) на школьную тему // *Журнал Министерства народного просвещения.* 2018, 5(1), 3-15. http://ejournal18.com/journals_n/1530187214.pdf
Челышева И.В. Историко-философский дискурс трансформационных процессов репрезентации медийной реальности // *Дистанционное и виртуальное обучение.* 2011. № 3. С. 86-93.
Челышева И.В. *Медиаобразование для родителей: освоение семейной медиаграмотности.* Таганрог: Изд-во ТТИ ЮФУ, 2008. 184 с.
Челышева И.В. *Развитие критического мышления и медиакомпетентности студентов в процессе анализа аудиовизуальных медиатекстов.* Таганрог: НП «Центр развития личности», 2008. 300 с.
Челышева И.В. *Развитие российского медиаобразования во второй половине XX – начале XXI века: теория, методика, практика.* М.: МОО «Информация для всех», 2016. 207 с.
Челышева И.В. *Теория и история российского медиаобразования.* М.: Директ-Медиа, 2013. 229 с.
Челышева И.В. Трансформация медиаобразов в эволюции экранных искусств // *Искусство и образование.* 2017. № 2 (106). С. 88-100.
Челышева И.В. *Трансформация развития эстетической концепции в российском медиаобразовании (1960-2011).* Таганрог: Изд-во Таганрог. ин-та имени А.П.Чехова. 2014. 220 с.
Чернобровкина С.В. Образ героя современных подростков // *Вестник Омского университета*. 2013. № 2. http://cyberleninka.ru/article/n/obraz-geroya-sovremennyh-podrostkov
Чернов Б. Оставили в дураках. До армии. // *Учительская газет.* 1995. № 46 от 14.11.1995 http://www.ug.ru/archive/ug/1995/46
Чернышова М. Эхо «оттепели» огромно... Из стенограммы «круглого стола». *Киноведческие записки.* 2006. № 77. http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/1019/
Шагалова О.Г. *Государственная политика Третьего рейха в области воспитания и образования немецкой молодежи.* Автореф. дис. ... канд.ист.наук. Тюмень, 2005. 29 с.
Шайхитдинова С.К. Историко-антропологические основания медиакультуры // *Медиафилософия.* СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2010. С. 72-87.
Шакина О. Все условно, как в фольклорном плаче // *Colta.ru.* 2014, 25 сентября. http://www.colta.ru/articles/cinema/4778
Шаповалова Н.Г. Карнавальное общение общение в Интернете (на материале сайта www. Udaff. Com) // *Вестник ЧелГУ.* 2007. № 20. С. 169-173.
Шариков А. В. Если сомневаешься, исключи. По поводу пропаганды насилия на телеэкране // *Культура.* 2000. № 46. С. 4.
Шариков А.В., Чудинова В.П. Детское телевидение. Взгляд социолога // *Дети и культура* / Отв. Ред. Б.Ю.Сорочкин. М.: КомКнига, 2007. С. 58-85.
Шаханская А.Ю. Влияние мультипликационных фильмов на развитие детей младшего школьного возраста // *Вестник Челябинского государственного университета.* 2013. № 22. Вып. 81. С.286-289.
Шаханская А.Ю. Сравнительный анализ эволюции образа педагога в советских и российских плакатах и профессиональных фотографиях // *Журнал Министерства народного просвещения.* 2017. № 1. С. 47-61.
Шахмартова О.М. Подросток и компьютер // *Известия ПГУ им. В.Г. Белинского.* 2012. № 28. С. 1339-1347.
Шестёркина Л.П., Николаева Т.Д. Методика телевизионной журналистики. М.: Аспект Пресс, 2012. Режим доступа:

http://www.iprbookshop.ru/8859.html.— ЭБС «IPRbooks»
Шипулина Н.Б. Образ учителя в советском и современном российском кинематографе // *Известия ВГПУ.* 2010. № 8 (52). С. 4-16
Ширшова Л. *Почему мы растим поколение несамостоятельных детей.* 2017 https://newtonew.com/school/pochemu-my-rastim-pokolenie-nesamostoyatelnyh-detey)
Шиянов М. Эксперимент 2 // *Time Out.* 2008. http://www.timeout.ru/msk/artwork/135988/review
Школа 90-х: образование в борьбе за выживание. // love90.org. http://love90.org/love90/shkola-90-x-obrazovanie-v-borbe-za-vyzhivanie/
Шмитько Э.О. Исследование медиаобразов современной молодёжи на основе молодёжных изданий «Студенческий меридиан» и «LA Youth» // *Филология и литературоведение*. 2013. № 11. http://philology.snauka.ru/2013/11/607
Шпагин А.В. Разгневанный молодой человек // *Советский экран.* 1990. № 17. С. 10-11.
Штейн С. Онтология кино // *Менеджер кино.* 2009, № 8. С. 58-64.
Шумаков С.Л. «Нет повести печальнее…» // *Экран 1989.* М.: Искусство, 1989. С.131-134.
Щербенок А. Цивилизационный кризис в кино позднего застоя // *НЛО*. 2013, № 123. http://magazines.russ.ru/nlo/2013/123/8sh-pr.html
Эко У. *Отсутствующая структура. Введение в семиологию.* СПб.: Петрополис, 1998. 432 с.
Эко У. *Роль читателя. Исследования по семиотике текста.* СПб: Симпозиум, 2005. 502 с.
Юдин К.А. Х. Рюманн и Г. Фрёбе – классики немецкого кинематографа XX в. // *Вестник Ивановского государственного университета.* Серия: гуманитарные науки. 2017. Вып. 4. История. С. 25–37.
Юренев Р.Н. *Краткая история киноискусства.* М.: Академия, 1997. 286 с.
Юровский А.Я., Борецкий Р.А. *Основы телевизионной журналистики.* М.: Изд-во МГУ, 1966. 336 с.
Ющенко А. «Правила секса» // *Filmz.ru.* 2010. 20 сентября. http://www.filmz.ru/pub/7/20584_1.htm
Язык средств массовой информации / Под ред. М.Н. Володиной. М.: Академический Проект; Альма Матер, 2008. 760 с.
Якобидзе-Гитман А.С. Проблемы ностальгического фильма // *Труды «Русской антропологической школы»:* Вып. 7. М.: РГГУ. 2010. С. 307-328.
Яковлева Н.И. *Роль кино в формировании гендерных репрезентаций*. 2009. http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/150841/1/484-487.pdf
Янгблад Д. Весна на Заречной улице (1956) // *Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг»* / Сост. и предисл. Е. Васильева, Н. Брагинский. М.: Глобус-Пресс, 2012. С. 175-179.
Ярская-Смирнова Е.Р. Гендер, власть и кинематограф: основные направления феминистской кинокритики *// Журнал социологии и социальной антропологии*. 2001. Т. IV. № 2. С. 100–118.
Aaronson, C., Carter, J., & Howel, M. (1995). Preparing Monocultural Teachers for a Multicultural World: Attitudes Toward Inner-City Schools. *Equity and Excellence in Education,* N 28(1), pp. 5-9.
Acland, C. (1995). Youth, Murder, Spectacle. The Cultural Politics of Youth in Crisis. *Boulder, Westview Press,* 176 p.
Alloway, L. (1971). *Violent America: The Movies 1946–1964, exhibition catalogue*. New York: Museum of Modern Art.
Álvarez-Hernández, C., González de Garay-Domínguez, B. & Frutos-Esteban, F.J. (2015). Gender representation in contemporary Spanish teen films (2009-2014). *Revista Latina de Comunicación Social,* n 70, pp. 934-960.
Annan, D. (1975). *Ape: Monster of the Movies*. N.Y., 408 p.
Arora, C. M. (1994). Measuring bullying with the life in School checklist. *Patoral Care in Education*, № 12, pp. 11–15.
Arriaga, P. (2011). Effects of playing violent computer games on emotional desensitization and aggressive behavior. *Journal of Applied Social Psychology,* 41(8), 1900-1925.
Atkinson, A., Elliott, G., Bellis, M. and Sumnall, H. (2011). *Young people, alcohol and the media*. Joseph Rowntree Foundation, 86 p.
Ayers, W. (1994). A Teacher Ain't Nothin' But a Hero: Teachers and Teaching in Film. In Joseph, P., & Burnaford, G. (Eds.). *Images of Schoolteachers in Twentieth-Century America.* New York: St. Martin's Press, pp. 147-156.
Bachen, C.M. and Illouz, E. (1996). Imagining Romance: Young Peoples's Cultural Models of Romance and Love. *Critical Studies in Mass Communication,* vol. 13, n 4, pp. 279-308.
Baer, V. (1967). Der Schöne und die Bestie. *Der Tagesspiegel,* 1 Feb.
Bahun, S. & Haynes, J. (2014). *Cinema, State Socialism and Society in the Soviet Union and Eastern Europe, 1917-1989:* Re-Visions (BASEES/Routledge Series on Russian and East European Studies). Routledge, 234 p.
Bandura, A. (1989). Social cognitive theory. In R. Vasta (Ed.), *Annals of child development*. Vol. 6. Six theories of child development (pp. 1-60). Greenwich, CT: JAI Press.
Bansak, E.G. (2003). *Fearing the Dark: The Val Lewton Career.* Jefferson: McFarland.
Barker, C. (2000). *Cultural Studies: Theory and Practice.* London: Sage.
Bartholow, B. D., Bushman, B. J., & Sestir, M. A. (2006). Chronic violent video game exposure and desensitization to violence: Behavioral and event-related brain potential data. *Journal Of Experimental Social Psychology,* 42(4), 532-539. doi:10.1016/j.jesp.2005.08.006
Bass, A.T. (1970). The teacher as portrayed in fiction. *Contemporary Education,* N 42(1), pp. 14-20.
Bauer, D. (1998). Indecent Proposals: Teachers in the Movies. *College English*. 60 (3), pp.301-317.
Bazalgette, C. (1995). *Key Aspects of Media Education.* Moscow: Association for Film Education.
Beck, J. (1994). *The 50 Greatest Cartoons: As Selected by 1,000 Animation Professionals*. Atlanta: Turner. 192 p.
Beckerman, H. (2003). *Animation: The Whole Story*. Rev. ed. New York: Allworth. 309 p.

Behm-Morawitz, E. & Mastro, D.E. (2008). Mean girls? The influence of gender portrayals in teen movies on emerging adults' gender – based attitudes and beliefs. *Journalism & Mass Communication Quarterly*, vol. 85, n 1, pp. 131-136.
Bell, A. (1996). *Approaches to media discourse.* London: Blackwell.
Belton, J. (2005). *American Cinema/American Culture.* McGraw-Hill Humanities/Social Sciences/Languages.
Berardinelli, J. (2006). Notes on a Scandal. *ReelViews*. http://www.reelviews.net/reelviews/notes-on-a-scandal
Besag, V. E. (1989). *Bullies and Victims in Schools.* Milton Keynes: Open University Press.
Beumers, B. (2007). *The Cinema of Russia and the Former Soviet Union.* London: Wallflower Press, 288 p.
Beyerbach, B. (2005). Themes in sixty years of teachers in film: Fast times, Dangerous minds, Stand on me. *Educational Studies.* N 37(3), pp. 267-285.
Beylie, C. *Les films-clés du sinéma.* Paris: Bordas, 1994.
Biancolli, A. (2006). Half Nelson. *Houston Chronicle*. 15.09.2006. http://www.chron.com/entertainment/movies/article/Half-Nelson-1646824.php
Bindig, L. (2014). *Gossip Girl: A Critical Understanding*. *Lexington Books*, 206 p.
Bitel, A. (2010). Skirt Day. *Eye for film.* 12.11.2010. http://www.eyeforfilm.co.uk/review/skirt-day-film-review-by-anton-bitel
Blair, S., Entin, J.B. & Nudelman, F. (2018). *Remaking Reality: U.S. Documentary Culture after 1945.* Chapel Hill: The University of North Caroline Press. 260 p.
Bleakley, A., Hennessy, M., Fishbein, M. & Jordan, A. (2008). It Works Both Ways: The Relationship Between Exposure to Sexual Content in the Media and Adolescent Sexual Behavior. *Media Psychology,* 11-4, pp. 443-461, DOI: 10.1080/15213260802491986
Blickhäuser, A., Bargen, H. (2009). Gender-Mainstreaming-Praxis – Arbeitshilfen zur Anwendung der Analysekategorie «Gender-Diversity» in *Gender-Mainstreaming-Prozessen Herausgegeben* von der Heinrich-Böll-Stiftung (4., überarbeitete Auflage 2015) Band 7 der Schriften des Gunda-Werner-Instituts. 153 p. https://www.boell.de/sites/default/files/gender-mainstreaming-praxis_2016_kommentierbar.pdf
Blumenberg, H.C. (1975). Politik der kleinen Spuren. *Die Zeit.* № 13/1975. https://www.zeit.de/1975/13/politik-der-kleinen-spuren
Bonface, M. (2016). *Effects of television programs on lifestyles of university students: a case study of MOI University*. Город? Ed. by Okeya E., 66 p.
Bourdais, S. (2011). La Journée de la jupe. Telerama. *22.10.2011. http://www.telerama.fr/cinema/films/la-journee-de-la-jupe,374390,critique.php*
Boys, R.C. (1946). The American college in fiction. *College English*, 7(7), 379-387.
Brown, J.D., Halpern, C.T. and L'Engle, K.L. (2005). Mass media as a sexual super peer for early maturing girls. *Journal of Adolescent Health,* n 36, pp. 420 – 427. doi:10.1016/j.jadohealth.2004.06.003
Brown, T. (2011). Using film in teaching and learning about changing societies. *International Journal of Lifelong Education*, *30* (2): 233-247.
Brown, T. (2015). Teachers on film: changing representations of teaching in popular cinema from Mr. Chips to Jamie Fitzpatrick. In Jubas, K., Taber, N., Brown, T. *Popular Culture as Pedagogy Research in the Field of Adult Education*. Rotterdam.
Browne, N. (1999). *Young Children's Literacy Development and the Role of Televisual Texts.* Landon and New York: RoutledgeFalmer: Taylor & Francis Group, 210 p.
Bulman, R.C. (2005). *Hollywood goes to high school: Cinema, schools, and American culture*. New York: Worth Publishers.
Burbach, H.J. and Figgins, M.A. (1993). A Thematic Profile of the Images of Teachers in Film. *Teacher Education Quarterly.* Vol. 20, No. 2, pp. 65-75.
Callahan, C.J. (1998). Crisis intervention model for teachers. *Journal of instructional psychology*. Vol. 25, № 4, p. 226-234.
Canby, V. (1979). Australian Hawthorne Romance: From Down Under. *The New York Times. 1979.* 10.05.
Cap, O. & Black, J. (2014) Portrayal of Teachers in Popular Media: Pushing the Frontier of Collaboration with Media Business in Pedagogy and Technology. *Open Journal of Social Sciences*, n 2, pp. 139-145. http://dx.doi.org/10.4236/jss.2014.25028
Cappelletto, G. (2017). *Análisis del doblaje de la serie de televiseón "Física o Química".* Tesi di Laurea. Padova: Università degli Studi di Padova, 146 p. http://tesi.cab.unipd.it/54793/1/GIULIO_CAPPELLETTO_2017.pdf
Carey, J.W. (Ed.). (1988). *Media, myths, and narratives: Television and the press*. Newbury Park, CA: SAGE Publications, Inc.
Carnagey, N. L., Anderson, C. A., & Bushman, B. J. (2007). The effect of video game violence on physiological desensitization to real-life violence. *Journal of Experimental Social Psychology*, 43(3), 489-496. doi:10.1016/j.jesp.2006.05.003
Catts, R. & Lau, J. (2008). *Towards Information Literacy Indicators.* UNESCO: Paris, 44 p.
Celestin, M. (2011). *Empowering and Engaging Teen Girls through Media from the Perspective of a Practitioner and Producer.* Boston, 34 p. http://scholarworks. umb.edu/cct_capstone/54
Chang-Kredl, S. & Colannino, D. (2017). Constructing the image of the teacher on Reddit: Best and worst Teachers. *Teaching and Teacher Education.* n 64, pp. 43-51.
Chapman, J. (2015). *A New History of British Documentary*. London: Palgrave Macmillan, 344 p.
Chelysheva, I.V. (2017). Hermeneutical analysis of the soviet feature films of the thaw era (1956-1968) on the school theme. *European researcher*. 2017, Series A. № 8(4), 271-284. http://www.erjournal.ru/journals_n/1513603088.pdf
Chelysheva, I.V. & Mikhaleva, G.V. (2018). The hermeneutic analysis of Soviet films of the "stagnation" period (1969-1984) on the school topic. *Media Education*, №1, pp. 129-138.
Ciccotti, E. (2006). L'infanzia nel cinema. *Bambini multimediali*. pp. 137-162.

Clotman, P.R. & Cutler, J. (1999). *Struggles for representation: African American Documentary Film and Video.* Bloomington: Indiana University Press, 483 p.
Conklin, J.E. (2008). *Campus life in the movies: A critical survey from the silent era to the present.* Jefferson, NC: McFarland and Company.
Considine, D. (1985). *The Cinema of Adolescence.* Jefferson and London, UK: McFarland & Company.
Copper, B. (1977). *The werewolf: in legend, fact & art.* N.Y., p. 240.
Cowan, D.E. (2008) *Sacred Terror: Religion and Horror on the Silver Screen.* Waco: Baylor University Press.
Crepeau-Hobson, M.F., Filaccio, M., Gottfried, L. (2005). Violence prevention after Columbine. *Children & Schools*. Vol. 27, N 3, p. 157-165.
Crowther, B. (1955). Delinquency Shown in Powerful Film. *The New York Times.* 21.03.1955. http://www.nytimes.com/movie/review?res=9803E1DE153EE53ABC4951DFB566838E649EDE&partner=Rotten%2520Tomatoes
Crowther, B. (1967). Screen: Poitier Meets the Cockneys: He Plays Teacher Who Wins Pupils Over. *The New York Times*.15.06.1967.http://www.nytimes.com/movie/review?res=9E06E3DF103AE63ABC4D52DFB066838C679EDE&partner=Rotten%2520Tomatoes
Cruden, G. (2018). Setting the Stage for Learning. Posted on June 22, 2018. https://storiesfromschool.org/category/education/
Crume, M. (1988). *Images of Teachers in Novels and Films for the Adolescent, 1980-1987*. PhD. Dis.University of Florida.
Cullingford, C. (1984). *Children and television.* Aldershot, p. 154.
Cushion, S., Moore, K. & Jewell, J. (2011). *Media representations of black young men and boys. Report of the REACH media monitoring project.* London. www.communities.gov.uk/archived/general-content/corporate/researcharchive/
Dahlgren, P. (1995). *Television and the Public Sphere: Citizenship, Democracy and the Media.* London-Thousand Oaks- New Delhi: Sage, 192 p.
Dalton M. (1995). The Hollywood Curriculum: who is the «good» teacher? *Curriculum Studies*, pp. 23-44.
Dalton, M. (1999). *The Hollywood Curriculum: Teachers and Teaching in the Movies*. N.Y.: Peter Lang. 173 p.
Dalton, M. (2004). *The Hollywood curriculum: Teachers in the movies.* NY: Peter Lang Publishing, Inc.
Dalton, M. (2005). Our Miss Brooks: Situating gender in teacher sitcoms. In: Dalton, M.M. & Linder, L.R. (Eds.). *The sitcom reader: America viewed and skewed* . Albany: State University of New York Press, pp. 99-109.
Dalton, M. (2013) Bad Teacher Is Bad for Teachers. *Journal of Popular Film and Television*, 41:2, pp. 78-87, DOI: 10.1080/01956051.2013.787352
Danby, D. (1985). Snap, Cracle and Pop. *New York Magazine.* https://ru.wikipedia.org/wiki/The_New_York_Times
De Bruyn, O. (2009). *Elève libre. Le Point.* 29.01.2009. http://www.lepoint.fr/actualites-cinema/2009-01-29/eleve-libre/903/0/311903
DeBlasio, A. (2014). The New-Year film as a genre of post-war Russian cinema. *Studies in Russian and Soviet Cinema*. Vol. 2, Iss. 1. Taylor & Francis Online. http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1386/srsc.2.1.43_1
Debruge, P. (2013). A Teacher. *Variety.* 18.01.2013. http://variety.com/2013/film/markets-festivals/a-teacher-1117949010/
Delamarter, J. (2015). Avoiding Practice Shock: Using Teacher Movies to Realign Pre-Service Teachers' Expectations of Teaching. *Australian Journal of Teacher Education*, n 40(2). http://dx.doi.org/10.14221/ajte.2015v40n2.1
Denisoff, S. (2001). *Risky Business: Rock in Film*. Transaction Publishers .
Dixon, W.W. (2010). *A History of Horror.* New Brunswick: Rutgers University Press.
Doherty, T.P. (2003). *Cold war, cool medium: Television, McCarthyism, and American culture.* New York: Columbia University Press.
Douglas, D. (1966). *Horror!* N.Y., p. 309.
Driesmans, K., Vandenbosch, L., & Eggermont, S. (2016). True love lasts forever: The influence of a popular teenage movie on Belgian girls' romantic beliefs. *Journal of Children and Media,* 10(3).
Driscoll, C. (2011). *Teen Film: A Critical Introduction.* London: Bloomsbury Academic, 198 p.
Dubois, R. (2007). *Une histoire politique du cinema.* Paris: Sulliver, 216 p.
Eco U. (1998). *Lack of Structure. Introduction to Semiology.* St. Petersburg: Petropolis, 432 p.
Eco, U. (2005). *The role of the reader. Research on the semiotics of the text.* St. Petersburg: Symposium, 502 p.
Edelman, R. (1990). Teachers in the Movies. *American Educator.* N 7(3), pp. 26-31.
Education in Finland, (2016). https://www.youtube.com/watch?v=oZkPgsGLnP4
Edwards, C.H. (2001). Student violence and the moral dimension of education. *Psychology in the Schools,* Vol. 38, N 3, p. 249-257.
Egan, K. (2012). *Trash Or Treasure: Censorship and the Changing Meanings of the Video Nasties.* Manchester: Manchester University Press.
Ehlers, M.G. (1992). *The film depiction of America's teachers, 1968-1983*. M.A. Thesis, California State University.
Engelhardt, C. R., Bartholow, B. D., Kerr, G. T., & Bushman, B. J. (2011). This is your brain on violent video games: Neural desensitization to violence predicts increased aggression following violent video game exposure. *Journal of Experimental Social Psychology,* 47(5), 1033-1036. doi:10.1016/j.jesp.2011.03.027
Farber, P., & Holm, G. (1994). A brotherhood of heroes: The charismatic educator in recent American movies. In: Farber, P., & Holm, G. (1994). Adolescent freedom and the cinematic high school. In: Farber, P., Provenzo, Jr., E.F. & Holm, G. (Eds.). *Schooling in the light of popular culture.* Albany: State University of New York Press, pp. 21-39.
Farber, P., & Holm, G. (1994a). Adolescent Freedom and the Cinematic High School. In P. Farber, E. Provenzo, Jr., & G. Holm, (Eds.) *Schooling in the Light of Popular Culture.* Albany, NY: State University of New York Press.

Farber, P., & Holm, G. (1994b). A Brotherhood of Heroes: The Charismatic Educator in Recent American Movies. In P. Farber, E. Provenzo, Jr., & G. Holm, (Eds.) *Schooling in the Light of Popular Culture*. Albany, NY: State University of New York Press.
Farber, P., Provenzo, Jr., E., and Holm, G. (Eds.) (1994). *Schooling in the Light of Popular Culture.* Albany: State University of New York Press.
Farhi, A. (1999). Hollywood goes to school: Recognizing the superteacher myth in film. *The Clearing House,* N 72(3), pp. 157-159.
Fedorov, A. (2014). Media Education Literacy in the World: Trends. *European Researcher.* Vol. 67, № 1-2, pp.176-187.
Fedorov, A. (2015). Comparative analysis of students' media competences levels. *European researcher*. Series A. 2015. № 8 (97). 539-559.
Fedorov, A. (2015). Ethical analysis of the functioning of media in society and media texts in the classroom. *European researcher.* Series A. № 10 (99). 684-690.
Fedorov, A. (2015). *Media Literacy Education.* Moscow: ICO "Information for all", 577 p.
Fedorov, A. (2016). Autobiographical analysis on media education classes for student audience. *Asian Journal of Social and Human Sciences.* 2016. № 1 (1), 14-18.
Fedorov, A. (2016). Character analysis in the media literacy education of students. *Журнал Министерства народного просвещения*. № 2 (8), 71-77.
Fedorov, A. (2016). Ideological and philosophical analysis of the functioning of media in society and media texts on media education classes. *European Journal of Philosophical Research.* № 1 (5), 4-12.
Fedorov, A. (2016). Movies: the audience favorites. *European researcher*. Series A. № 10 (111). 524-535.
Fedorov, A. (2017). Quantitative and genre dynamics of film production of Soviet and Russian films related to the subject of the school and university. *European researcher.* Series A. 2017. № 8-3 (3), pp. 122-153.
Fedorov, A. (2017). Soviet film critics about soviet cinema: from censorship to Gorbachev's perestroika. *Media Education.* № 1, 213-277.
Fedorov, A., Huston, E. (2017). The series *Physics or Chemistry*: hermeneutic analysis of media text. *Media Education*. № 4, pp. 92-96.
Fedorov, A., Levitskaya, A. (2016). Modern media criticism and media literacy education: the opinions of Russian university students. *European Journal of Contemporary Education.* № 2 (16), 205-216.
Fedorov, A., Levitskaya, A. (2017). Comparative analysis of the indicators' levels of students' media competence development in the control and experimental groups. *International Journal of Media and Information Literacy*. № 2 (1). 16-37.
Fedorov, A., Levitskaya, A. (2017). Media education and media criticism in the educational process in Russia. *European Journal of Contemporary Education*. № 6 (1), pp. 39-47.
Fedorov, A., Levitskaya, A. (2018). Media literacy education mass media education in Commonwealth of Independent States (CIS). *Media Education*. № 1, pp. 7-17.
Fedorov, A.V., Levitskaya, A.A. et al. (2018). *School and university in the mirror of Soviet and Russian cinema*. Moscow: Information for All.
Fedorov, A., Levitskaya, A., Camarero, E. (2016). Curricula for media literacy education according to international experts. *European Journal of Contemporary Education.* № 3 (17), 324-334.
Fedorov, A., Levitskaya, A., Gorbatkova, O. (2017). Directions, objectives, and author's concepts of audiovisual media interpretations of school and university in the Soviet cinema of the "stagnation" period (1969-1985). *Media Education.* № 3, pp. 160-184.
Fedorov, A.V., Levitskaya, A.A., Gorbatkova, O.I . (2017). School and university in the mirror of audiovisual media texts: the main approaches to the research problem. *Media education.* № 2, pp. 187-206.
Fedorov, A., Levitskaya, A., Gorbatkova, O. (2018). The structural model of the contents of audiovisual media texts on school and university topic. *Media Education.* № 1, pp. 197-203.
Fedorov, A., Levitskaya, A., Gorbatkova, O., Huston, E. (2017). Directions, goals, tasks, author's concepts of audiovisual media interpretations of the topic of the school and university in the Russian cinema (1992-2017). *Media Education.* № 4, pp. 206-235.
Fedorov, A., Levitskaya, A., Gorbatkova, O., Mamadaliev, A.M. (2017). Directions, objectives, and author's concepts of audiovisual media interpretations of school and university theme in the Soviet cinema of the "thaw" period (1956-1968). *European Journal of Contemporary Education.* № 6-3 (3), pp. 516-529.
Fedorov, A., Levitskaya, A., Gorbatkova O., Mikhaleva, G. (2018). Professional Risk: Sex, Lies, and Violence in the Films about Teachers. *European Journal of Contemporary Education, 7(2): 291-331.* DOI: 10.13187/ejced.2018.2.291 http://ejournal1.com/journals_n/1528369537.pdf
Fedorov A., Levitskaya A., Gorbatkova O., Mamadaliev A. (2018). School and university in Soviet cinema of "perestroika" (1986-1991). *European Journal of Contemporary Education*. № 7 (1), pp. 82-96.
Ferber, L. (2008). Pardon Our French: French Stereotypes in American Media. *The Osprey Journal of Ideas and Inquiry.* Vol. 7. http://digitalcommons. unf.edu/ojii_volumes/7
Fisch, Shalom M. (2004). *Children's Learning From Educational Television: Sesame Street and Beyond.* London and New York: Routledge: Taylor & Francis, 267 p.
Freedman, J.L. (2002). *Media Violence and Its Effect on Aggression: Assessing the Scientific Evidence.* Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press, 227 p.
Frosch, J. (2018). Love, Simon. *Hollywood Reporter.* 26.02.2018. https://www.hollywoodreporter.com/review/love-simon-

1088293
Fuller, L.K. (1994). *Community Television in the United States: A Sourcebook on Public, Educational, and Governmental Access.* Westport, CT: Greenwood.
Galbraith, J. (1989). Lean on Me. *Variety.* 31.01.1989. https://variety.com/1989/film/reviews/lean-on-me-1200428084/
Gallo, H. (2016). Dead Poets Society. *New York Daily News*. 11. 12.2016. https://www.rottentomatoes.com/source-745
Gardner, Mark (2017). To Appreciate a Teacher… Posted on May 7, 2017. https://storiesfromschool.org/category/parent-involvment/
Gauthier, G. (1996). La representation des enseignants dans le cinéma français (1964 1994). *Recherche et formation.* N° 21, pp. 43-57.
Geiger, J. (2011). *American documentary film: Projecting the nation*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 275 p.
Gerbner, G. (1966). Images across Cultures: Teachers in Mass Media Fiction and Drama. *The School Review.* Vol. 74, No. 2, pp. 212-230.
Giroux, H. (1993). Reclaiming the Social: Pedagogy, Resistance, and Politics in Celluloid Culture. In: Collins, J., Radner, H. and Preacher Collins, A. (Eds.). *Film Theory Goes to the Movies.* New York: Routledge, pp. 37-55.
Giroux, H. (1997). Race, pedagogy and whiteness in Dangerous Minds. *Cineaste*, 22: 4.
Gleiberman, O. (1995). Dangerous Minds. 11.08.1995. *Entertainment Weekly*. http://ew.com/article/1995/08/11/dangerous-minds/
Gobbo, D. (2017). Società, economia e politica negli anni ’80. *Storia e Futuro*. http://storiaefuturo.eu/la-legge-266-91-lungo-processo-riconoscimento-del-volontariato/
Goldstein, M. (2018). *Love, Simon* says a lot, and it’s all good. *Boston Globe.* 15.03.2018. https://www.bostonglobe.com/arts/movies/2018/03/15/love-simon-says-lot-and-all-good/Lik1dJ2JTJL4OeV5TWQBtI/story.html
Gorski, P.C. (2001). *Multicultural Education and the Internet: Intersections and Integration.* Boston: McGraw-Hill Higher Education, 161 p.
Goyette, L. (1996). Grandeur et décadence du Code Hays: The Children's Hour. *Séquences*. N 183, p. 49.
Graff, B. Er war ein Elefant, Madame. *Süddeutsche Zeitung.* 17. Mai 2010 http://www.sueddeutsche.de/kultur/zum-tod-von-peter-zadek-er-war-ein-elefant-madame-1.159038
Gregory, M. (2007). Real teaching and real learning vs narrative myths about education. *Arts and Humanities in Higher Education*, 6, pp. 7-27. http://dx.doi.org/10.1177/1474022207072197
Grimme (2008). Preispublikation Grimme-Preis. Guten Morgen, Herr Grote (ARD/WDR) http://www.grimme-preis.de/archiv/2008/preistraeger/p/d/guten-morgen-herr-grothe-ardwdr/(дата обращения: 05.06.2018).
Grobman, D.J. (2002). *Teachers in film: A narrative study of schoolteachers in cinema*. Ed.D. Dis. Harvard University.
Guarinos, V. (2009). Fenómenos televisivos «teenagers»: prototipias adolescentes en series vistas en España. *Comunicar, nº 33, v. XVII, 2009, pp. 203-211.*
Halffield, C. (2017). *She brought it on herself: A Discourse Analysis of Sexual Assault in Teen Comedy Film.* DePauw University, 66 p. http://scholarship.depauw.edu/studentresearch/65
Hazler, R.J. (1996). *Breaking the cycle of violence: interventions for bullying and victimization.* Washington, DC: Accelerated Development, p. 131.
Heitner, D. (2016). *Screenwise: Helping Kids Thrive (and Survive) in Their Digital World.* Boston: Bibliomotion – Routledge, 244 p.
Hermann, M.A., Finn, A. (2002). An ethical and legal perspective on the role of school counselors in preventing violence in schools // *Professional School Counseling.* Vol. 6, N 1, p. 46-54.
Hill, D. (1995). Tinseltown Teachers. *Teacher Magazine.* pp. 40-45.
Hill, S.C., Drolet, J.C. (1999). School-related violence among high school students in the United States, 1993-1995. *Journal of School Health*. Vol. 69, N 7, p. 264-272.
Hinton, D.B. (1994). *Celluloid ivy: Higher education in the movies 1960-1990*. Metuchen, NJ: The Scarecrow Press.
Hochhalter, J.M. (2013). *Latina/o Representation on Teen-Oriented Television: Marketing to a New Kind of Family.* The University of Texas at Austin, 114 p.
Hooks, B (1996). *'Making movie magic', Reel to real: race, sex and class at the movies*. New York, Routledge.
Johnson, T. (2006). *Censored Screams: The British Ban on Hollywood Horror in the Thirties.* Jefferson: McFarland & Company.
Jordan, R. (2018). Old School Buildings and Infrastructure Investment. 1.05.2018. https://storiesfromschool.org/category/education/
Joseph, P., & Burnaford, G. (1994). Contemplating Images of Schoolteachers in American Culture. In P. Joseph & G. Burnaford (Eds.) *Images of Schoolteachers in Twentieth Century America.* New York: St. Martin’s Press.
Joseph, P., and Burnaford, G. (Eds.) (1994). *Images of Schoolteachers in Twentieth-Century America.* New York: St. Martin's Press.
Jupp, E., Gaitskell, J. et al. (2011). Unbalanced negative media portrayal of youth. *Hertsmere Young Researchers,* 29 p.
Kael, P. (2011). *5001 Nights at the Movies.* Macmillan. 99 p.
Kanfer, S. (1997). *Serious Business: The Art and Commerce of Animation in America from Betty Boop to* Toy Story. New York: Scribner. 256 p.
Keegan, P. (2002). Video Games: The Lastest Format for Screen Violence. In: Torr, J.D. (Ed.). *Violence in Film & Television.*

San Diego, Ca: Greenhaven Press, Inc., pp.93-103.
Kehr, D. (2012). The Prime of Miss Jean Brodie. *Chicago Reader.* https://www.chicagoreader.com/chicago/the-prime-of-miss-jean-brodie/Film?oid=1064172
Kenez, P. (1992). *Cinema and Soviet Society, 1917-1953.* Cambridge, N.Y.: Cambridge University Press, 281 p.
Keroes, J. (1999). *Tales Out of School: Gender, Longing, and the Teacher in Fiction and Films.* Carbondale and Edwardsville, IL: Southern Illinois University Press. 164 p.
Kimberly, S. Young & Cristiano, Nabuco De Abreu (2017). *Internet Addiction in Children and Adolescents: Risk Factors, Assessment, and Treatment.* New York: Springer Publishing Company, 324 p.
Kirby, D. (2015). *The Influence of Teacher Media Images on Professional Teacher Identities*, 297 p.
Kotch, J. & Cosentino, E. (2018). *7 Steps to Sharing Your School's Story on Social Media.* New York: Routledge, 126 p.
Kozlov, D. & Gilburd, E. (2013). *The Thaw: Soviet Society and Culture during the 1950s and 1960s*. University of Toronto Press, 528 p.
Kragen, J. (2017). *Welcome Back to School, Parents!* 2.09.2017. https://storiesfromschool.org/category/parent-involvment/
Kragen, J. (2018). *Another School Shooting*. 20.05.2018. https://storiesfromschool.org/category/current-affairs/
Lafferty, H.M. (1945). Hollywood versus the school teacher. *School and Society,* N 62(1598), pp. 92-94.
Larken McCord, M. (2008). *"So Very," "So Fetch": Constructing Girls on Film in the Era of Girl Power and Girls in Crisis.* Georgia State University, 98 p. http://scholarworks.gsu.edu/wsi_theses/13
Lasley, T.J. (1998). Paradigm shifts in the classroom. (movies about teachers and teaching). *Phi Delta Kappan,* N 80(1), p.84.
Lawton, A. (2004). *Imaging Russia 2000. Films and Facts.* Washington, DC: New Academia Publishing, 348 p.
Learning to Teach in Practice: Finland's Teacher Training Schools, (2017). https://www.youtube.com/watch?v=WQ01PXechgM
Leckie, J. (2017). Stagnation and Soviet Films: An Unlikely Romance. *Prospect Magazine:* Pop and Culture. http://www.prospektmag.com/2017/08/stagnation-soviet-films-an-unlikely-romance/
Lenburg J. (1991). *The Encyclopedia of Animated Cartoons*. New York-Oxford. 455 p.
Leslie, L. (1992). The Silence of Lambs: Hardly Wolves in Sheep's Clothing. *J. Psychohist,* 20,1, p. 47-51.
Levy, E. (2011). These Three. *Emanuel Levy.Com*. 27.07.2011. http://emanuellevy.com/review/these-three-1936/
Linden, S. (2013). Hannah Fidell's 'A Teacher' doesn't make the grade. *Los Angeles Times*. 5.09.2013. http://www.latimes.com/entertainment/movies/moviesnow/la-et-mn-a-teacher-review-20130906-story.html?barc=0
Literacy Primary Finland reading, (2011). https://www.youtube.com/watch?v=Msf2NEmAKO0
Long, C.D. (1996). It came from Hollywood: Popular culture casts professors in a negative light. *Academe,* N 82(4), pp. 32-36.
Lorrain, F.-G. (2014). "L'amour est un crime parfait" met le feu au lac. *Le Point.* 14.01.2014. http://www.lepoint.fr/cinema/video-l-amour-est-un-crime-parfait-met-le-feu-au-lac-page-2-14-01-2014-1780021_35.php#xtatc=INT-500
Lundvall A. (2016). Finnish Society on Media Education. *Finnish Society on Media Education,* p.18.
Macdonald, M. (2007). Quickly and shallowly skimming the surface. *The Seattle Times.* 5.01.2007.http://community.seattletimes.nwsource.com/archive/?slug=freedom05&date=20070105
Magette, K. (2018). *The Social Media Imperative: School Leadership and Strategies for Success.* London: Rowman & Littlefield Publishers 126 p.
Marcus, A., & Stoddard, J. (2007). Tinsel town as teacher: Hollywood film in the high school history classroom. *The History Teacher*, 40(3), pp. 303-330.
Martínez-Salanova Sánchez, E. (2010). Educational Systems in the Heterodox History of European Cinema. *Anthropologist and Educational Technician*. N 35, pp. 53-60.
Martínez-Salanova, E. (2010). Educational Systems in the Heterodox History of European Cinema. *Comunicar,* N. 35, v. XVIII, pp. 53-59.
Mathews, J. (2007). 'Freedom' has write stuff. *New York Daily News*. 5.03.2007. http://www.nydailynews.com/entertainment/tv-movies/freedom-write-stuff-article-1.215918
Matthews, J. & Cottle, S. (2010). *Producing Serious News for Citizen Children: A Study of the BBC's Children's Program Newsround.* Edwin Mellen Press.
Mayerle, J. & Rarick, D. (1989). The image of education in primetime network television series 1948-1988. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, N 33 (2), pp. 139-157.
McCall, D. L. (1998). *Film Cartoons: A Guide to 20th Century American Animated Features and Shorts*. Jefferson, NC: McFarland. 180 p.
McCullick, B., Belcher, D., Hardin, B., & Hardin, M. (2003). Butches, bullies and buffoons: Images of physical education teachers in the movies. *Sport, Education and Society,* N 8(1), pp. 3-16.
McDonald, H. (2008). Representations of Teenagers in Television Teen Dramas. *Media Studies,* n 35. www.curriculum-press.co.uk
Meyer, M. (2005). *Educational Television: What Do People Want?* (Communication Research and Broadcasting). Город?
Mikhaleva G. (2016). Media Culture and Digital Generation. *International Journal of Media and Information Literacy.* Vol. 1. Is. (2), pp. 116–121.
Mikhaleva, G. (2017). Hermeneutic Analysis of Soviet Films of the "Thaw" Epoch (1954-1968) about University Students. *European Researcher. Series A.* № 8-3 (3), p. 183-200.
Mikhaleva, G.V. (2018). A hermeneutic analysis of British and American documentary films about school and university

education. *Media Education*, № 2, pp. 79-97.
Miller, J. (2010). *Soviet Cinema: Politics and Persuasion Under Stalin.* I.B.Tauris Publisher, 240 p.
Mitchell, C., and Weber, S. (1999). *Reinventing Ourselves as Teachers.* Philadelphia: Falmer Press.
Mittell, J. (2010). *Television and the Public Sphere: Citizenship, Democracy and the Media.* New York: Oxford University Press, 466 p.
Mou, Y, & Peng, W. (2009). *Gender and Racial Stereotypes in Popular Video Games.* https://www.igi-global.com/chapter/gender-racial-stereotypes-popular-video/20128
MPPC (1930): *The Motion Picture Production Code of 1930 (Hays Code*). http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html
Muir, J.K. (2004). *Wes Craven: The Art of Horror.* Jefferson: McFarland & Company.
Multicultural Education and Policy: ESL in the 1990s. A Tribute to
Nasaw, D. (1992). Children and commercial culture: Moving Pictures in the early twentieth century. *Small Worlds: Childhood and Adolescence in America.* Kansas, University of Kansas Press, 14-26 pp.
Newman, V. (2001). Cinema, women teachers, and the 1950s and 1960s. *Educational Studies*, N 32(4), pp. 416-438.
Oliker, M.A. (1993). On the Images of Education in Popular Film. *Educational Horizons.* Vol. 71, No. 2.
Olmos, L. (2018). *Don't Make Me a Soldier.* 20.02.2018. https://storiesfromschool.org/category/education/page/2/
Olmos, L. (2018). *Project, Products, and Publishing (or All's Well That Ends Well).* 30.042018. https://storiesfromschool.org/category/education/
Olmos, L. (2018). *Teacher Leaders: Letting Our Light Shine.* 31.05.2018. https://storiesfromschool.org/category/education/
Olmsted, S. (2016). *Less in an Era of More.* 19.10.2016. https://storiesfromschool.org/category/education/page/5/
Olweus, D. (1991) Bully-victim problems among school children: Basic facts and effects of a school-based intervention program. K. Rubin & D. Pepler (Eds.). *The development and treatment of childhood aggression*, Hillsdale, NJ: Erlbaum, pp. 85-128.
O'Neill, P. (2016). *Adolescence, Character, Space Investigating the 1980s Hollywood Teen Genre: Adolescence, Character, Space.* Kingston University, 223 p
Orr, J. (1998). *Contemporary Cinema*. Edinburg: Edinburgh University Press, p. 52-54.
Ossola, C. (1988). Quale spazio per l'educazione letteraria nella scuola media? *Scuola Ticinese*. 13-17.
Oukaderova, L. (2017). *The Cinema of the Soviet Thaw: Space, Materiality, Movement.* Indiana University Press, 229 p.
Overstreet, J. (2014). How I misunderstood «Society of the dead poets». *Christianity Today*. 16.09.2014. http://www.christianitytoday.com/ct/2014/september-web-only/how-i-got-dead-poets-society-wrong.html
Pai, S. & Schryver, K. (2011). *Children, Teens, Media, and Body Image. A Common Sense Media Research Brief*. NY: Common Sense Media Common Sense Media, 47 p.
Palmer, E.L. & Young, B.M. (2003). *The Faces of Televisual Media: Teaching, Violence, Selling To Children.* New Jersey and London: Routledge, Taylor & Francis, 461 p.
Paynter, D. (1983). *Must Our Schools Die? Portland, 1980; A Nation at the Risk: the Imperative for Educational Reform*. Wash.
Peterson, M.W. (2007). The Study of Colleges and Universities as Organizations. In: Gumport P. (ed.). *Sociology of Higher Education: Contributions and Their Contexts*. Baltimore: Johns Hopkins Press; 147–184.
Peterson, R.L., Larson, J., Skiba, R. (2001). School violence prevention: Current status and policy recommendations. *Law and Policy.* Vol. 23, p. 345-371.
Polan, D. (1996). The professors of history. In V. Sobchack (Ed.), *The persistence of history: Cinema, television, and the modern event.* New York: Routledge. 235-256 pp.
Porter, R. (1990). *Forked Tongue: The Politics of Bilingual Education*. New York: Basic Books, 1990. XIII, 285 p.
Potter, W.J. (2001). *Media Literacy.* Thousand Oaks – London: Sage Publication, 423 p.
Potter, W.J. (2016). *Media Literacy.* Los Angeles: Sage Publication.
Prokhorov, A. (2007). The adolescent and the child in the cinema of the Thaw. *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 1: 2, 115–129.
Prokhorov, A. & Prokhorova, E. (2016). *Film and Television Genres of the Late Soviet Era.* New York: Bloomsbury Publishing, 240 p.
Raimo, A., Devlin-Scherer, R., & Zinicola, D. (2002). Learning about teachers through film. *The Educational Forum*, N 66(4), pp. 314-323.
Rainer, P. (2008). Wilson's War. *New York Times.* https://www.csmonitor.com/TheCulture/Movies/2008/0321/p15s01-almo.html
Ramírez Alvarado, M.M., Cobo Durán, S. (2013). La ficción gay-friendly en las series de televisión españolas. *Nueva época,* № 19, 213-235.
Reed, J. (1989). Let's Bum the High School. In: *American Scenarios: The Uses of Film Genre.* Middleton, Conn.: Wesleyan University Press, pp. 132-159.
Reyes, X. A., & Rios, D. I. (2003). Imaging teachers: In fact and in the mass media. *Journal of Latinos and Education,* N 2(1), pp. 3-11.
Reynolds, P.J. (2007). *The" reel" Professoriate: The portrayal of professors in American film, 1930-1950.* ProQuest.
Reynolds, P.J. (2009). The celluloid ceiling: Women academics, social expectations, and narrative in 1940s American film. *Gender and Education,* 21(2), pp. 209-224.
Reynolds, P.J. (2014). Representing "U": Popular culture, cedia, and higher education. *ASHE Higher Education Report,* 40(4),

pp. 1-145.
Reynolds, P.J. (2015). The (a)sexual academic: University faculty in the movies from 1927-2014. *SRHE Annual Research Conference, 9-11 December 2015***.** https://www.srhe.ac.uk/conference2015/abstracts/0174.pdf
Ribble, M. (2015). *Digital Citizenship in Schools: Nine Elements All Students Should Know.* Arlington: International Society for Technology in Education, 212 p.
Robertson, J.P. (1995). Screenplay Pedagogy and the Interpretation of Unexamined Knowledge in PreService Primary Teaching. *Taboo: A Journal of Culture and Education.*
Robertson, J.P. (1997). Fantasy's Confines: Popular Culture and the Education of the Female Primary School Teacher. *Canadian Journal of Education,* N 22 (2), pp. 123-43.
Rodov, F. (2018). *The Truth About Charter Schools*. https://www.shondaland.com/act/a19449580/charter-schools/
Roeper, R. (2018). *Love Simon* a powerful page torn from the John Hughes filmmaking playbook. *Chicago Sun Times*. 15.03.2018. https://chicago.suntimes.com/entertainment/love-simon-a-powerful-page-torn-from-the-john-hughes-filmmaking-playbook/
Roffey, S. (2000) Addressing bully in schools: organisational factors from policy to practice. *Educational and Child Psychology*, № 17 (1), pp. 6–19.
Rojavin, M. & Harte, T. (eds.) (2018). *Women in Soviet Film. The Thaw and Post-Thaw Periods.* Abingdon: Routledge, 214 p.
Rooney, D. (2013). A Teacher: Sundance Review. *The Hollywood Reporter.* 18.01.2013. http://www.hollywoodreporter.com/review/a-teacher-sundance-review-413567
Rosen, J. (2004). *Defiant negotiations with celluloid colleagues: Broaching pre-service teachers' aspirations for and apprehensions of teaching through a dialogue with teacher images in film.* Ph.D. Dis. The University of Western Ontario.
Rufer, L.J. (2014). *Magic at the Movies: Positive Psychology for Children, Adolescents and Families*, 95 p. http://repository . upenn.edu/mapp_capstone/68
Rutstein, N. (1974). *Go watch TV!: What and how mash should children really watch?* N.Y., p. 325.
Ryan, P.A. (2008). *Image of the teacher in the postwar United States.* Ph.D. Dis. University of Florida, 193 p.
Sales, N.J. (2017). *American Girls: Social Media and the Secret Lives of Teenagers.* New York: Vintage, 416 p.
Salys, R. (ed.) (2014). *The Russian Cinema Reader: Volume II. The Thaw to the Present (Cultural Syllabus*). Cleveland: Academic Studies Press, 310 p.
Schickel, R. (1979). Cinema: Vanishing Point. *Time.com.* 23.04.1979. www.time.com/time/magazine/article/0,9171,920277-1,00.html,
Schleiermacher, F. (1995). *Hermeneutik und Kritik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
Schwartz, J. (1960). The portrayal of educators in motion pictures, 1950-58. *Journal of Educational Sociology,* N 34(2), pp. 82-90.
Schwartz, J. (1963). *The Portrayal of Education in American Motion Pictures, 1931-1961*. PhD. dissertation, University of Illinois, Champaign-Urbana.
Shaw, T. and Youngblood, D.J. (2010). *Cinematic Cold War: The American and Soviet Struggle for Heart and Minds.* Lawrence: University Press of Kansas, 301 p.
Sheperis, C.J. & Davis, R.J. (2016). *Online Counselor Education: A Guide for Students*. Los Angeles: Sage, 331 p.
Shlapentokh D. and V. (1993). *Soviet Cinematography 1918-1991: Ideological Conflict and Social Reality*. N.Y.: Aldine de Gruyter, 278 p.
Signorielli, N. (1997). *Reflections of Girls in the Media: A Content Analysis. A Study of Television Shows and Commercials, Movies, Music Videos, and Teen Magazine Articles and Ads.* Menlo Park, CA.; Henry J. Kaiser Family Foundation.
Silverblatt, A. (2001). *Media Literacy.* Westport, Connecticut – London: Praeger, 449 p.
Skal, D.J. (1988*). Screams of Reason: Mad Science and Modern Culture.* NY: W.W. Norton.
Sklar, R. (1994). *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies.* Vintage.
Skullerud, K. (2002). Interesting film about a high school teacher fighting his inner demons! *IMDB.* http://www.imdb.com/title/tt0122385/?ref_=nm_flmg_dr_20
Smith, P.K., Sharp, S. (1994). The problem of school bullying. In: P.K. Smith & S. Sharp (Eds.). *School bullying: insights and perspectives.* London: Routledge.
Solomon, C. (1994). *The History of Animation: enchanted drawings*. New York, Avenel, New Jersey. 356 p.
Spring, J. (1992). *Images of American life: A history of ideological management in schools, movies, radio, and television.* Albany: State University of New York Press.
Stein, R. (2006). Note to self: Don't let co-worker know about affair with student. *San Francisco Chronicle*. 27.12.2006. http://www.sfgate.com/movies/article/REVIEW-Note-to-self-Don-t-let-co-worker-know-2464888.php
Steinke, J., Long, M, Johnson, M.J. & Ghosh, S. (2008). *Gender Stereotypes of Scientist Characters in Television Programs Popular Among Middle School-Aged Children.* Chicago, 39 p.
Stern, S.R. (2005). Self-Absorbed, Dangerous, and Disengaged: What Popular Films Tell Us About Teenagers. *Mass Communication & Society*, 8(1), pp. 23–38.
Stillwaggon, J., Jelinek, D. (2016) *Filmed School: Desire, transgression and the filmic fantasy of pedagogy Theorizing Education,* 152 p.
Stoddard, J. (2012). Film as a 'thoughtful' medium for teaching history. *Learning Media and Technology*. 37:3, pp. 271-288. http://dx.doi.org/10.1080/17439884.2011.572976
Strada, M. (1989). A Half Century of American Cinematic Imagery: Hollywood's Portrayal of Russian Characters, 1933-1988.

Coexistence. N 26, pp. 333-350.
Strada, M.J. and Troper, H.R. (1997). *Friend or Foe? Russian in American Film and Foreign Policy.* Lanham, Md., & London: The Scarecrow Press, 255 p.
Student life in Denmark. www.sdu.dk/studyengineering
Swetnam, L.A. (1992). Media distortion of the teacher image. *Clearing House*, N 66(1), pp.30.
Tan, A.G.A. (1999). *The image of teachers in film.* Ph.D. Dis. Boston College.
Tatulescu, P. (2011). Gender and Identity at Boarding Schools: Outcast Teachers in Maedchen in Uniform (1958) vs Loving Annabelle (2006). *CINEJ Cinema Journal*. № 1, pp.141-147.
Teachers TV: How Do They Do It In Sweden? (2010). https://www.tes.com/teaching-resource/teachers-tv-how-do-they-do-it-in-sweden-6038930
Ter Bogt, T.F.M., Engels, R.C.M.E., Bogers, S. & Kloosterman, M. (2010). "Shake It Baby, Shake It": Media Preferences, Sexual Attitudes and Gender Stereotypes Among Adolescents. *Sex Roles, n* 63, pp. 844–859. DOI 10.1007/s11199-010-9815-1
Thomsen, S.R. (1993). A worm in the apple: Hollywood's influence on the public's perception of teachers. *The Joint Meeting of the Southern States Communication Association and the Central States Communication Association, Lexington, KY*.
Towbin, Jessie (2017). Not Neutral on Net Neutrality. Posted on December 21, 2017. https://storiesfromschool.org/category/education/page/3/
Trier, J.D. (2000). Using Popular "School Films" To Engage Student Teachers in Critical Reflection. *Annual Meeting of the American Educational Research Association*. New Orleans, LA, April, 24-28.
Trier, J.D. (2001) The cinematic representation of the personal and professional lives of teachers. *Teacher Education Quarterly*, N 28 (3), 127-142.
Tucciarone, K. M. (2007). Community college image - By Hollywood. *Community College Enterprise*, 13(1), pp. 37-53.
Turk, H. (1982). Wahrheit oder Methode? H.-G. Gadamers "Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik", in: H. Birus (Hg.): *Hermeneutische Positionen.* Schleiermacher - Dilthey - Heidegger - Gadamer, Göttingen, 120-150.
Umphlett, W. L. (1984). *The movies go to college: Hollywood and the world of the college-life film*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.
Walker, Gregory A. (1987). *American Horrors: Essays on» the Modern American Horror Film*, University of Illinois Press.
Wallace, L. (2009). *Lesbianism, Cinema, Space. The Sexual Life of Apartments.* New York: Routledge, 202 p.
Ward, L.M. (2003). Understanding the role of entertainment media in the sexual socialization of American youth: A review of empirical research. *Developmental Review,* n 23, pp. 347–388. doi:10.1016/S0273-2297(03)00013-3
Warmington, P. (2010). Education in motion: uses of documentary film in educational research. *Paedagogica Historica*, № 4, pp. 457-472.
Watson, R. (1990). *Film and television in education: An aesthetic approach to the moving image.* London/New York: The Falmer Press.
Weinstein, P.B. (1998). *The practice and ideals of education as portrayed in American films, 1939-1989*. Ph.D. Dis. Ohio University.
Wells, A.S., & Serman, T.W. (1998). Education against all odds: What films teach us about schools. In: Maeroff, G.I. (Ed.). *Imaging education: The media and schools in America*. New York: Teachers College Press, pp. 181-194.
Wells, P. (2002). *Animation: Genre and Authorship.* London: Wallflower Press. 160 p.
Wideen, M., Mayer - Smith, J., Moon, B. (1998). Critical Analysis of the Research on Learning to Teach: Making the Case for an Ecological Perspective on Inquiry. *Review of Educational Research*, N 68(2), pp. 130-178.
Wiedemann, J. ed. (2004). *Animation NOW!* London: Taschen. 576 p.
Williams, J. (2012). French school drama has effective ending. *St.-Louis Post-Dispatchc.* 1.06.2012. http://www.stltoday.com/entertainment/movies/reviews/french-school-drama-has-effective-ending/article_d5b71c8e-2de6-5470-b08d-4cfa04cdadcb.html
Wilson, D.A. (1986). What is the teacher's television image? *The Delta Kappa Gamma Bulletin*, N 52(2), pp. 6-10.
Winn, M. (2002). *The Plug-In Drug: Television, Computers, and Family Life.* New York: Penguin Books, 332 p.
Woll, J. (2000). *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw.* I.B. Tauris Publisher, 256 p.
Zeichner, K. (1990). Educational and Social Commitments in Reflective Teacher Education Programs. *Proceedings of the National Forum of the Association of Independent Liberal Arts Colleges for Teacher Education.* 4th, Milwaukee, Nov. 9-1.

Федоров А.В., Левицкая А.А., Горбаткова О.И., Челышева И.В, Мурюкина Е.В., Михалева Г.В., Сальный Р.В., Шаханская А.Ю. Школа и вуз в зеркале советского и российского кинематографа. М.: Изд-во МОО «Информация для всех», 2019. 279 с.

*** Исследование выполнено за счет финансовых средств гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 17-18-01001)» в Ростовском государственном экономическом университете. Тема проекта: «Школа и вуз в зеркале советских, российских и западных аудиовизуальных медиатекстов». Руководитель проекта А.В. Федоров.**

Школа и вуз в зеркале советского и российского кинематографа.

Монография

Электронное издание

Издатель:
МОО «Информация для всех»
Почтовый адрес: Россия, 121096, Москва, а/я 44
E-mail contact(at)ifap.ru
http://www.ifap.ru

Подписано к публикации 4.10.2018. Формат 60x84 1/16
Объем 21,2 усл. п.л. Гарнитура Times.

E-mail mediashkola@rambler.ru

Полный текст монографии в свободном доступе можно скачать по адресу:
http://www.mediagram.ru/library/